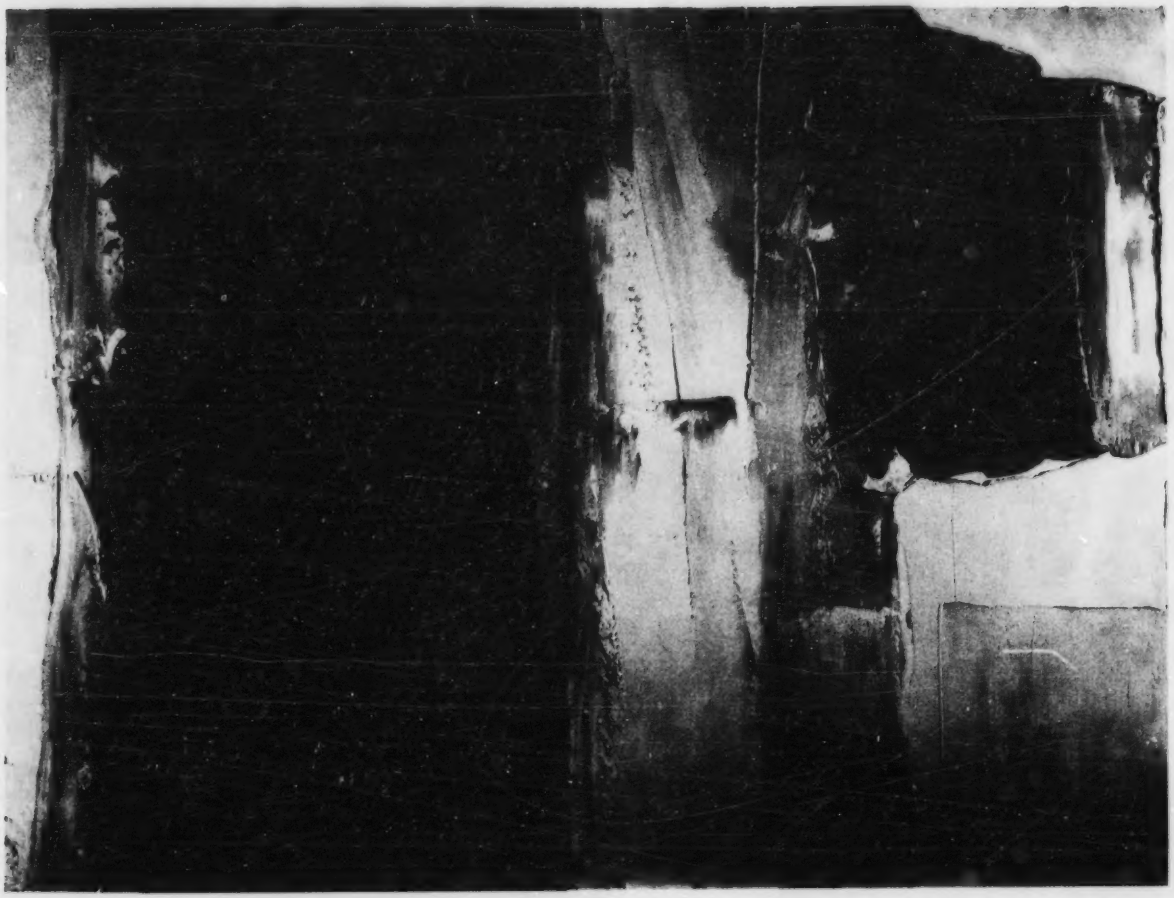
# La collection Borduas du Musée d'art contemporain

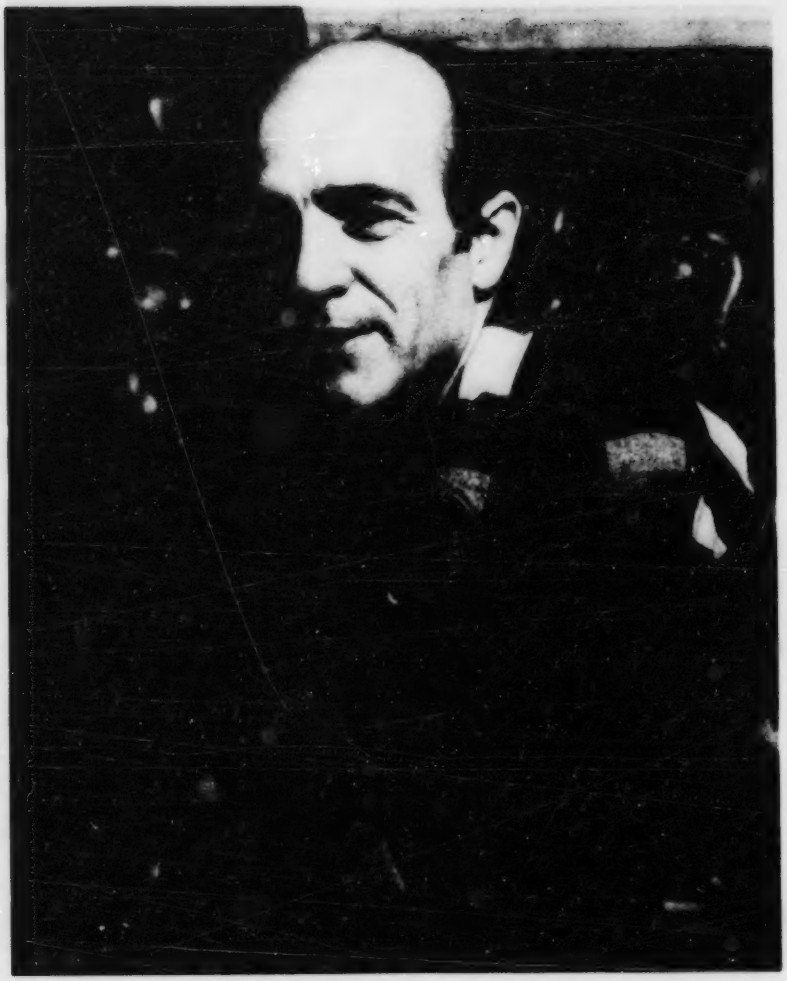
Misc Pubns
1016 F8

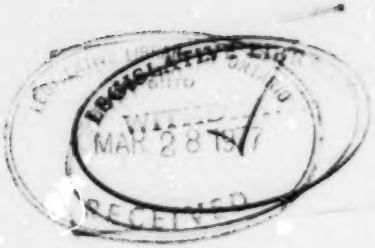
Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain



101-07052/

Borduas dans son atelier à Saint-Hilaire, 1951. Photographie fournie par l'ONF

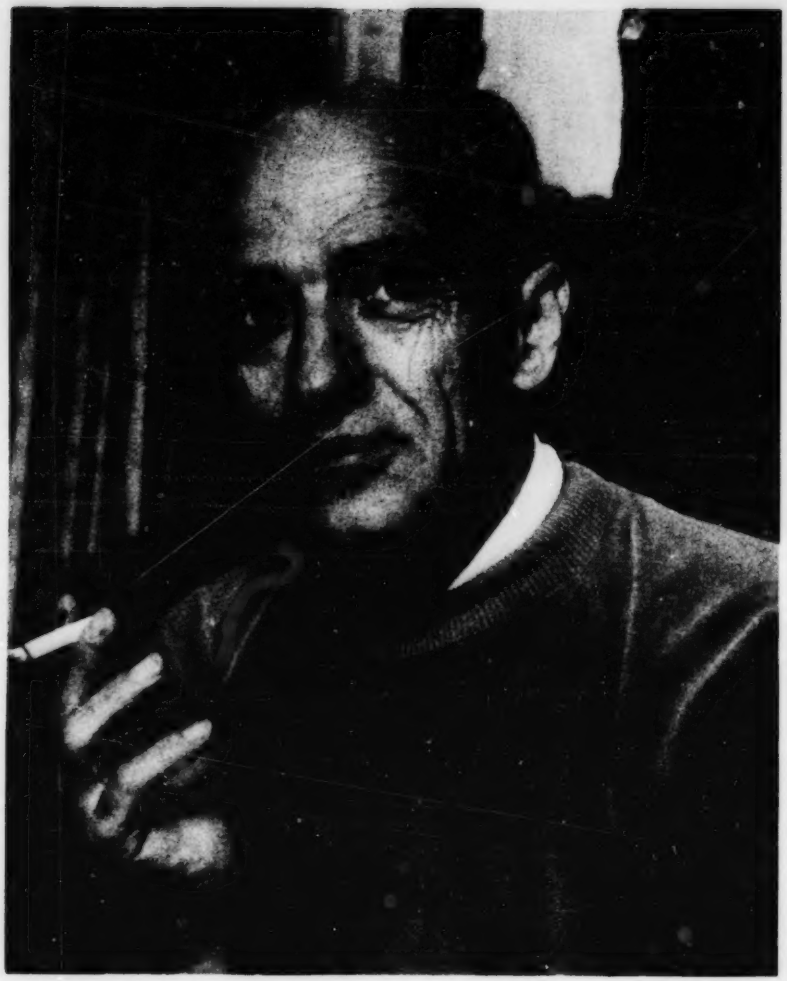



LEGISLATIVE LIB
MAR 28 1967
RECEIVED

# La collection Borduas
# du Musée d'art contemporain

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
**Musée d'art contemporain**

Borduas dans son atelier à Paris, 1959. Photographie fournie par l'ONF



# Avant-propos

L'ouverture d'une salle permanente au Musée d'art contemporain, consacrée à la collection Borduas, nous apparaît comme une date mémorable. Car elle est le signe d'une nouvelle volonté de la collectivité québécoise de reconnaître elle-même, de définir et d'affirmer ses valeurs propres.

Il ne s'agit pas là d'un geste de piété envers le passé, mais d'une volonté de recours à des sources vivantes et riches, capables de féconder l'avenir. À travers les miroitements de l'actuel, nulle compréhension, nul approfondissement ne sont réalisables sans cette possibilité pour l'homme de se relier à ce qui est venu avant, afin de poursuivre ensuite au-delà son cheminement.

Par la profondeur, l'ampleur et la passion de sa démarche artistique, Borduas, pionnier de l'art contemporain au Canada et au Québec, demeure par ailleurs l'un des artistes les plus actuels qui soient. Comme bien d'autres artistes, il fut de ceux qui voulurent transformer le monde, sans s'emparer au préalable du pouvoir. Attitude paradoxale qui éberluera toujours les assoiffés de pouvoir matériel. Pourtant la force révolutionnaire d'une oeuvre artistique comme celle de Borduas, qui remet en question les assises mêmes de la sensibilité et de l'intelligence humaine, est loin d'avoir épuisé son pouvoir transformateur.

Ce catalogue se veut un guide dans la découverte de l'oeuvre si vaste de Borduas, en même temps qu'un élément de dialogue avec tous ceux qui s'approcheront des oeuvres de notre collection. De nombreux collaborateurs ont rendu sa réalisation possible. Nous voudrions remercier en particulier, Mesdames Louise Letocha et Françoise Cournoyer, du Service d'éducation et d'animation du Musée d'art contemporain, pour leur travail de recherche et d'analyse de l'oeuvre de Borduas, ainsi que pour leur assistance dans la production de cette publication; Monsieur François-M. Gagnon et Madame Nicole Boily, du Centre de recherches en art canadien de l'Université de Montréal, qui nous ont donné accès à leurs dossiers; le Musée du Québec pour son assistance technique au niveau de la photographie. Qu'ils reçoivent, ainsi que tous ceux qui nous ont assistés dans la réalisation de ce catalogue, l'expression de notre gratitude.

Fernande Saint-Martin
Directrice
Musée d'art contemporain

# Borduas et la fonction sociale de l'œuvre d'art

La collection des oeuvres picturales de Paul-Emile Borduas au Musée d'art contemporain permet de retracer une continuité presque ontologique, correspondant à l'élaboration du cheminement artistique et que la dispersion des oeuvres avait interrompu. Elle remet également l'oeuvre face à son incidence sociale. Surtout à une époque où la pensée de cet artiste est ravivée au cours de nombreuses manifestations artistiques, et alors que ses écrits sont devenus une inspiration pour de jeunes créateurs qui veulent donner à leur art une dimension sociologique. La force d'évocation de l'oeuvre de ce peintre, qui a engendré une évolution culturelle sans pareil au Québec, est prolongée au delà de son époque. Et nous sommes incités à nous interroger sur la fonction para-artistique de l'objet esthétique.

On a reconnu déjà à P.-E. Borduas le mérite d'avoir amorcé un tournant idéologique qui allait être à l'origine d'une transformation de notre société. Mais on accorde généralement plus à ses écrits et en particulier au manifeste *Refus Global*, le pouvoir d'avoir engendré ce mouvement de pensée qui a provoqué la plus importante révolution culturelle que notre société ait connue. Pourtant cet artiste qui a jugé nécessaire à certains moments de son existence de doubler sa pratique de l'art par l'exercice de l'écriture, est toujours demeuré fondamentalement un peintre d'abord.

Comme l'a justement souligné F.-M. Gagnon, "on a rarement été fidèle à la dialectique propre de Borduas qui est d'articuler ou de manifester sa contestation dans sa recherche picturale et non en dehors d'elle" (1).

S'il en est ainsi, comment alors Borduas a-t-il élaboré sa pensée entre le tableau d'une part et le discours de l'autre, et comment l'oeuvre picturale était-elle pour lui l'objet d'une prise de conscience? Lorsqu'on se réfère à ses écrits publiés successivement, l'un en 1943 et l'autre en 1948, on remarque que ces textes sont précédés d'étapes déterminantes pour la définition de son style pictural (2). Mais il nous faut considérer à la lumière d'une telle observation que l'artiste a pu faire une distinction entre: une expression de son intériorité par l'intermédiaire du tableau, et l'utilisation de l'objet esthétique comme un moyen de contestation. Dans "L'Île fortifiée", une huile de 1941, nous trouvons en effet une prise de position de l'artiste face à son éducation artistique ainsi que son opposition à une tradition picturale qui se manifeste par l'abandon de la représentation. Le texte "Des mille manières de goûter une oeuvre d'art", rédigé à la fin de 1942, reprend aussi une analyse rétrospective de l'oeuvre dans l'histoire de l'art occidental. Borduas définit alors l'objet d'art comme suit:

*"Je répéterai que tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre: d'une matière palpable, métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain, etc. d'une part; et de la sensibilité particulière d'autre part, sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet. Sensibilité d'autant plus générale, plus universelle qu'elle sera plus vivante, plus identifiable, plus pure. Cela seul est objectif à l'oeuvre d'art"* (3).

La préoccupation de l'artiste se porte plus sur l'objectivation du tableau que sur sa communicabilité. Pendant ce temps son cheminement artistique a évolué progressivement vers le rejet de la figuration. Borduas distingue d'ailleurs à cette époque, dans un désir de préserver le caractère plastique du tableau, ce qu'il appelle la pensée de peintre de la pensée littéraire.

*(...) "pensée de peintre: pensées de mouvement, de rythme, de volume et de lumière et non pas des idées littéraires (celles-ci ne sont utilisables que si elles sont transposées plastiquement)"* (4).

Cette réserve que fait Borduas est significative car elle ajoute une précision à sa conception de la peinture. Il réfute un contenu littéraire à moins qu'il ne soit assimilé par le peintre puis transposé par des moyens picturaux ou plastiques. Sa notion de l'art fait du tableau le réceptacle de l'expression d'une sensibilité humaine. Le sens de sensibilité étant entendu comme ce qui résume tant l'être affectif que rationnel. Le texte qui fait référence à cet univers plastique lui permet de situer dans l'histoire de l'art occidental, l'orientation de son style pictural et de justifier donc, pourquoi il s'oppose à une tradition de l'art. Il confirme son expérience esthétique et appuie par le discours sa recherche d'une forme d'expression plus totale. Ni le tableau, ni le texte à ce moment ne vise à faire déborder du champ esthétique son activité artistique. Seulement sa compréhension de l'art, qui accorde la même importance au sensible qu'au rationnel, reportée dans le contexte du début des années 40 au Québec, devient une notion provocatrice de la morale traditionnelle. Ne l'oublions pas, le spiritualisme de l'époque repose sur la reconnaissance de la raison comme valeur fondamentale et noble de l'être humain. Prétendre que l'être procède de d'autres facultés dans l'appréhension du réel, était une atteinte à un système de pensée dominé par un cléricalisme encore puissant, au début des années 40.

Borduas a relaté que c'est auprès de son maître et ami, Ozias Leduc, qu'il a perçu le spiritualisme de la génération qui le précédait.

*"Ombres chaudes, douces lumières craignant le plus petit écart. Ménagement infini d'un narcissisme sublimé dans l'ambiance chrétienne.*

*(...) tout en poursuivant des années encore, l'espoir de le rattraper dans sa perfection, j'avais conscience par ma déception que cette douceur, cette séduction avait un revers. Un revers qui graduellement devient un pôle d'attraction irrésistible"* (5).

Même s'il acceptait que Leduc ait été celui qui a orienté sa destinée, il ne pouvait partager complètement sa conception de l'art. Il pressentait qu'une attitude artistique puisse être plus totalitaire, c'est ce "pôle" qu'il a qualifié "d'irrésistible". Pourtant, il a découvert auprès de ce maître la dimension métaphysique de l'objet esthétique, comme l'a suggéré J.-E. Blais. Dans le climat de l'atelier de Saint-Hilaire, il avait confronté en Leduc un humanisme encore imprégné d'une philosophie chrétienne. "Que Leduc ait été un peintre spiritualiste, cela ne fait aucun doute. Mais il est avant tout, un peintre de l'humain spiritualisé" (6). Borduas l'avait reconnu, il a appris à son contact que "La dignité de l'objet" se trouve "dans le rapport qui existe entre sa matière et le sentiment qu'il projette depuis la toile" (7). Le phénomène de l'intériorisation qu'il a perçu dans l'art de son professeur a été à l'origine de sa recherche d'une pratique de l'art plus existentielle encore.

*"Une autre voie, enfin est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être physique et intellectuel "* (8).

Les surréalistes lui ont "révélé" un peu plus tard, l'importance morale de l'acte non-préconçu qui puise aux sources de l'inconscient de l'être une énergie créatrice. Par l'imaginaire, l'homme a la possibilité de découvrir son unité notionnelle et de la concrétiser dans l'objet esthétique. Il est donc nécessaire de résoudre la dualité entre la vie et l'art afin de réduire les médiations pour que l'art s'intègre à l'existence. Car dans l'imagination réside une possibilité de transformation profonde de l'être d'abord, puis de la société. Et si l'art participe de la vie, il englobe l'individuel et le collectif. Comme pour les surréalistes, l'esthétique de Borduas est une exigence éthique qui

comprend une philosophie de l'existence en plus d'une philosophie de l'art. La corrélation entre l'art et le social sous-entend que dans l'attitude créatrice se reflète un principe évolutif de l'homme. Dans cet esprit, l'art est effectivement pour Borduas l'objet d'une prise de conscience puisque le collectif et le singulier sont confondus dans la perception esthétique de l'artiste. Une première prise de conscience s'effectue par l'entremise du tableau, objet de la découverte de ses facultés sensibles et créatrices. Objet aussi de sa motivation à dépasser une disposition à l'art avec laquelle il est en désaccord. Et comme l'art et la vie sont indissociables, le social est englobé dans l'appréhension subjective que l'artiste a du réel.

*"Un devoir social qui se précise chaque jour passionnément nous entraînera à la seconde prise de conscience et nouvelle rupture qui sera le manifeste surrationnel"* (9).

Borduas à compter de 1943, multiplie les expositions et les rencontres avec de jeunes étudiants. Autour de lui à l'École du Meuble se forme un mouvement de pensée et qui est perçu comme tel de l'extérieur. Son activité artistique associée à l'enseignement qu'il dispense lui procure un moyen de communication directe avec les jeunes. Cette relation qui s'établit en rapport avec l'art n'est pas sans provoquer des discussions sur des sujets divers. La liberté de pensée du groupe automatiste se heurte à une incompréhension systématique du milieu social qui reflète une mentalité étroite. Borduas a ressenti par l'intermédiaire de son oeuvre picturale la crise morale de la société qui l'entoure parce qu'il a effectué en même temps une démarche philosophique. Le besoin d'objectiver dans l'unanimité de l'action son être tout entier, constitue un geste dont il mesure chaque jour, dans le milieu académique, la force contestataire. D'un sentiment purement esthétique au début, il se transforme en un sens aigu d'une responsabilité envers ce contexte idéologique. Pour Borduas le sentiment s'est accru qu'un changement social s'impose mais qu'il doit naître d'une conscience individuelle.

En 1947, le peintre est de plus en plus préoccupé par les propositions qui lui sont faites de se joindre à une lutte politique organisée. Les jeunes qui l'entourent se font pressants par leurs exigences morales. Déjà à la fin de 1945, Bruno Cormier dans un article du Quartier Latin parle de rupture avec les valeurs établies, Gilles Hénault devient membre du parti communiste en 1946. J.-P. Riopelle par la suite signe à Paris, le manifeste *"Rupture inaugurale"*. La pièce *"Bien-Être* ' de Claude Gauvreau est jouée au Congress Hall en mai 1947 et produit un scandale. Les expositions se sont multipliées, le groupe automatiste est identifié à une idéologie, la discussion est sortie du cercle des colloques intimes. Le débat est devenu public et pour que la pensée du groupe soit respectée une stratégie s'impose. Borduas garde pourtant beaucoup de lucidité devant tant d'exaltation. Il a refusé de participer, à l'invitation de André Breton, à l'exposition "Surréalisme" à Paris, voulant par ce geste distinguer l'automatisme du surréalisme. Il n'acceptera pas non plus d'exposer sous la bannière du parti communiste à l'invitation de Gilles Hénault. Et à ce dernier qui lui pose directement la question sur ce qu'il pensait du rôle social de l'art, Borduas maintient la position qu'il a défendue jusque là.

*"Voyez-vous un lien, un point de ressemblance entre la peinture et l'activité sociale, ou plus généralement entre l'art et la vie?*

*L'activité sociale est une des manifestations de la vie. La vie comporte aussi une activité passionnelle, une activité émotive et d'autres encore. Cette activité émotive l'homme peut la vivre seul devant un objet, devant un problème de tout ordre, même social, et oublier le reste de l'univers"* (10).

Il ne semble pas douter que peindre soit un geste social. L'oeuvre signifiée par l'individu tire sa dimension sociale de la détermination que lui a imposée l'artiste parce qu'il réunit en lui des valeurs et des schèmes culturels de la société qui l'entoure. Pour Borduas, l'oeuvre est d'abord opérante sur un plan individuel avant de traduire cette expérience à quelqu'un d'autre. Il laissera entendre de plus dans cette interview que l'éducation est une "forme d'activité sociale" qu'il admet comme une implication valable de l'artiste. Un an plus tard, il livre à Fernand Leduc ses impressions sur le tumulte de l'automne 1947 et surtout il lui précise sa pensée sur ce qu'il comprend par le mot révolution.

*"La raison du désespoir momentané fut l'impossible entente profonde des mouvements révolutionnaires. Vaguement, l'espoir persistait de mener un jour l'action délivrante dans l'union indissoluble des forces transformantes universelles. Ce temps tarde à venir. Il ne fallait pas confondre l'ascension du pouvoir d'une forme politique renouvelée, avec la régénérescence totale de la sensibilité collective. Sans cette régénérescence complète la révolution partielle ne dure"* (11).

Prenant appui sur la révolution française en particulier, Borduas fait une critique de la confusion qui existe sur le sens de l'action révolutionnaire. Il ne tient pas compte d'un passé politique de l'Europe, ni de la montée d'une classe sociale et des causes économiques qui ont provoqué les révolutions dans certains pays d'Europe. Néanmoins, son analyse tente de démontrer que si les révolutions ont déplacé l'hégémonie d'une classe sociale, elles n'ont pas apporté à l'homme de moyens d'accéder à une libération totale de l'esprit.

Ce que Borduas craint d'autre part et qu'il a décelé aussi bien dans le mouvement surréaliste que dans le marxisme, c'est une *intention limitative*. *"La terrible valeur chrétienne intentionnelle subsiste dans le communisme, dans le surréalisme"* (12). Il semble retrouver dans ces mouvements une attitude qu'il avait déjà dénoncée au début des années 40, comme un des facteurs aliénateur de la pensée. Il craint cette sorte de dessein mal exprimé qui voile une arrière-pensée toujours présente et qui en brouille la compréhension. Borduas ne dissimule pas son inquiétude à Fernand Leduc dans cette lettre, devant l'option qui se présente à lui de prendre parti. Le bilan quelque peu superficiel qu'il fait des résultats de la révolution en Europe, lui sert d'explication et d'excuse à son peu de conviction pour l'action révolutionnaire au sein d'un parti. Particulièrement sensible à l'écart entre le passé historique de l'Europe et celui du pays où il se trouve, il ne peut voir la nécessité de s'adjoindre d'emblée à un de ces groupements. Mais surtout, et c'est ce qui est plus fondamental, mettre l'oeuvre d'art au service d'une cause s'éloigne de son entendement de l'expérience esthétique. Il exprime clairement à la fin de cette correspondance que pour lui "la véritable action populaire" est celle qu'il a menée par son enseignement et dans les multiples rencontres de jeunes à son atelier (13). L'organisation et la structuration de forces contestataires lui paraissent être déjà une limitation à l'énergie latente que tout être possède, parce qu'il la conjugue et la contient en accord avec une ligne directrice et non en réponse à l'urgence de son désir. Favoriser la ressurgence et la découverte de ce dynamisme vital lui semble plus essentiel et plus actif que de soumettre l'objet esthétique à une fin de combat. La philosophie de Borduas est idéaliste et fait de l'être l'objet de sa propre réforme. Il voit l'homme comme le noyau d'une possible transformation sociale, agissant sur une réalité individuelle dans un premier temps et collective dans un deuxiè-

me temps. En comparaison, le matérialisme dialectique oppose l'homme à une réalité sociale dont l'appropriation se fait par l'intermédiaire d'une analyse de ses multiples composantes. Des degrés divers de connaissance sont atteints par une mise en situation des éléments contradictoires, ce qui suppose une méthode d'approche du phénomène. La dialectique de Borduas est différente, l'être est au départ en situation de devenir et d'agir. Il a une appréhension subjective du réel par laquelle il développe sa conscience. L'objet d'art prend son importance parce qu'il donne lieu à cet émoi qui engendre une relation nouvelle avec l'univers. L'acte créateur permet par ailleurs de canaliser les facultés de l'être en réponse à un désir initial, insaisissable et perpétuel, le geste révolutionnaire par excellence. Pour engager une action politique déterminée il faut concilier ce subjectivisme à une ligne directrice.

Lorsque son angoisse atteint son point culminant, tiraillé par le choix d'une action radicale proposée par les jeunes et l'impression d'une rupture qui est imminente avec son passé, Borduas choisira d'écrire un manifeste à la fin de 1947. Le propos de ce texte est de faire une mise au point sur l'attitude du groupe et de montrer leur engagement désintéressé dans une lutte pour la liberté totale. L'écrit prolonge le geste poétique et rend accessible un contenu littéraire qui ne saurait être perçu sans une initiation au langage plastique. Ce que nous explique Borduas:

*"L'oeuvre poétique a une portée sociale profonde, mais combien lente, puisqu'elle doit être assimilée par une quantité indéterminée d'hommes et de femmes à qui aucune puissance, autre que le dynamisme de l'oeuvre, puisse l'imposer. S'autoriser de cette certitude, que l'art est doté d'un pouvoir transformateur pour faire de l'action politique serait une erreur de tremplin. L'action politique saine ne peut s'entreprendre qu'au milieu de cette activité: milieu déterminant les relations accordées aux nécessités présentes"* (14).

Les nombreuses références dans *Refus Global*, à "l'action intéressée", aux "forces organisées", sont autant d'allusions aux modes d'action que Borduas dénonce pour arriver à cette libération totale. On ne peut asservir le geste "pur" et déjà opérant à une seconde fin. Si une nécessité s'impose il faut alors la doubler par un langage conforme à la situation. Borduas a cherché à atteindre une révolution plus globale qui dépasserait le stade de la modification des structures sociales. Il visait à renouveler les valeurs fondamentales d'une civilisation. En ce sens, et comme il fut démontré déjà, sa proposition était utopique comme mesure immédiate parce qu'elle situait l'action hors du champ social et dans un temps indéterminé. Mais si nous observons son projet d'un autre oeil, il pourrait nous apparaître moins irréaliste. Borduas avait fait une nette distinction entre l'action révolutionnaire totale qui exige une attitude morale et, l'engagement au sein d'un parti, où pour lui l'action était reliée à une spéculation des idées et à une stratégie. Le degré d'implication n'est pas le même. L'objet esthétique trouvait sa fonction de ce qu'il était un moyen de concrétiser le mouvement de libération de l'être. Mais il a dû admettre que la capacité de l'objet à communiquer cette expérience était relative. Il lui faut donc adopter un mode de communication qui corresponde aux nécessités de la lutte organisée, le manifeste. Peindre demeurera cependant le geste révolutionnaire et moral par excellence qui, dégagé de l'emprise matérialiste et intéressée, a pu nous rejoindre.

Historiquement si nous considérons les conséquences de cette forme d'action, il faut reconnaître que la proposition de Borduas n'était pas aussi utopiste qu'on a pu le croire puisque son action a trouvé une fin dans ce qui fut appelé la "révolution tranquille". Le décalage d'une décennie compte peu dans le temps de réalisation d'une révolution culturelle.

Louise Letocha

**Notes**

(1) F.-M. Gagnon, *Contribution à la Genèse de l'automatisme pictural chez Borduas*, dans *La Barre du Jour*, Montréal, janvier-août 1969, p. 207

(2) P.-E. Borduas, *Des mille manières de goûter une oeuvre d'art*, dans *Amérique française*, Montréal, janvier 1943. *Refus Global*, Mithra-Mythe éditeur, Saint-Hilaire, 1949

(3) P.-E. Borduas, *Des mille manières de goûter une oeuvre d'art*, dans *Borduas* de Guy Robert, Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 269

(4) M. Gagnon, *Conversation avec Borduas* relatée par Maurice Gagnon, 1er mai 1942, Montréal, dans Les archives Borduas, dossier no 267, Musée d'art contemporain, Montréal

(5) P.-E. Borduas, *Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc* dans Conférences J.-A. de Sève 15-16, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 141

(6) J.-E. Blais, *Ozias Leduc* dans Conférences J. A. de Sève 15-16, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 25

(7) Ibid. p. 39

(8) P.-E. Borduas, *Des mille manières de goûter une oeuvre d'art*, op. cit. p. 271

(9) P.-E. Borduas, *Projections libérantes*, dans *La Barre du Jour*, janvier-août 1969, Montréal, p. 20

(10) G. Hénault, *Un canadien français — Un grand peintre Paul-Emile Borduas* dans *Combat*, Montréal, 1er février 1947.

(11) P.-E. Borduas, *Correspondance avec Fernand Leduc*, 6 janvier 1948, dans Les archives Borduas, dossier no 141

(12) Idem.

(13) Idem.

(14) P.-E. Borduas, *Communication intime à mes chers amis*, Saint-Hilaire, 1er avril 1950, dans *La Presse*, 12 juillet 1969, Montréal, p. 24

Manuscrit du *Refus global*

# Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas

La première rétrospective au pays de l'oeuvre de Borduas remonte à 1962 alors que le Musée des Beaux-Arts de Montréal organisait une importante exposition itinérante. Depuis, l'exposition "Borduas et les automatistes" organisée par le Musée d'art contemporain en 1971 a contribué à faire connaître le mouvement artistique et l'esprit de la peinture dite automatiste. L'acquisition en 1972 par les Musées nationaux du Canada de tableaux et de documents personnels, faisant partie de la succession de l'artiste, a permis de réunir une somme significative d'éléments qui font maintenant partie de la collection du Musée d'art contemporain.

**La collection Borduas**

Plusieurs acquisitions successives ont regroupé les 78 oeuvres qui composent aujourd'hui notre collection Borduas. La collection Lortie, acquise en 1971, comptait déjà 12 oeuvres. L'acquisition faite par les Musées nationaux en 1972 comprenait 46 toiles, 4 aquarelles, 3 gouaches, 1 fusain et une série de 21 petits dessins. Cet ensemble compte une large proportion de tableaux produits entre 1954 et 1960 qui se trouvaient dans l'atelier de l'artiste à sa mort, de même qu'une dizaine de tableaux plus anciens que l'artiste avait tenu à apporter avec lui lors de son départ pour New-York et Paris. Notre collection ne cesse de s'enrichir, l'année 1975 a vu le Musée se porter acquéreur de "Nature morte aux fleurs", de 1934, le tableau le plus ancien de la collection, de même que d'une oeuvre de l'époque automatiste "Le facteur ailé de la falaise" de 1947. Le dessin d'une madone (1924-27) alors que l'artiste était étudiant à l'École des Beaux-Arts et un tableau peint à New-York en 1954 "Frais jardin", sont nos plus récents ajouts. Alors que les tableaux des années 40 de la collection Lortie nous plongent au sein des thèmes surréalisants où les titres des oeuvres rivalisent dans leurs évocations poétiques, les tableaux plus tardifs font preuve d'un dépouillement esthétique volontaire et d'une austérité affirmée par la réduction et même l'absence des titres. Ils ont trop souvent été appelés les "noirs et blancs" alors que les motivations profondes de l'artiste sont demeurées méconnues.

Depuis l'engouement pour le mouvement automatiste que nous avons connu au cours des récentes années, Paul-Émile Borduas s'est acquis une réputation considérable. Alors que les cegepiens lisent avec délectation le "Refus global", l'oeuvre de celui qui fut un authentique penseur québécois ne cesse de susciter de l'intérêt parmi les chercheurs des sciences humaines. Mais saisir la véritable valeur de la peinture de celui qui fut aussi l'un des artisans de la plus grande révolution culturelle au Québec, celle des années 60, n'est pas facile. Les connotations mythiques et les références à l'unique période automatiste nous ont quelque peu éloignés d'une vue d'ensemble de la carrière de l'artiste.

Ce serait en effet restreindre les dimensions de Borduas que de l'apprécier uniquement à travers un contexte sociologique pourtant non négligeable. Bien qu'en 1948, l'artiste atteigne l'apogée de son influence sur le milieu québécois avec la parution de Refus global, la portée de l'oeuvre peinte de Borduas dépasse la période de l'Automatisme qui l'a rendu célèbre, ce mouvement devenant une des clefs-de-voûte de notre histoire culturelle. Autour de la carrière de Borduas se greffent aussi nombre d'événements tout aussi importants pour l'histoire de l'art au Québec, et qui nous aident à faire la lumière sur les années qui ont précédé les grands changements des années 60.

Une brève biographie nous permettra de saisir la valeur de l'oeuvre de Borduas en tant que créateur, de situer les grandes phases de son évolution picturale, et enfin de mieux apprécier la représentativité de l'ensemble des oeuvres présentées dans ce catalogue.

**Biographie de Paul-Émile Borduas**

Né à Saint-Hilaire en 1905, Borduas était un "modeste rejeton de famille canadienne-française" (1), il quitte donc l'école très tôt et entreprend le métier de peintre auprès d'Ozias Leduc, selon la vieille tradition du travail de l'apprenti auprès du maître. Leur travail consiste à décorer les églises d'oeuvres religieuses. Bien que l'influence stylistique du maître soit plus forte dans les premières années de production artistique de Borduas, il faut tout de même considérer le grand stimulant que Leduc apporta à Borduas qui hérita du vieil autodidacte d'un goût pour la lecture, les discussions, et surtout d'un très grand sens de la liberté. À l'ouverture de l'École des Beaux-Arts, sur les instances de son maître, Borduas s'y inscrit. Diplômé en 1927, il enseigne dans une école de la Commission scolaire de Montréal un an, avant de quitter le Québec pour un séjour d'étude en Europe où il se consacre au perfectionnement d'un art religieux.

Le retour au Québec dans des conditions difficiles, au coeur de la crise économique qui secoue les années 30, ne laisse entrevoir aucune possibilité de commandes suffisantes pour permettre à l'artiste de vivre de son art. L'enseignement sera l'occupation majeure de Borduas jusqu'en 1948, ce qui par ailleurs lui laisse très peu de temps pour peindre. De 1933 à 1939, il enseigne au Collège Grasset, à l'Externat classique Saint-Sulpice (2) et à compter de 1937 à l'École du meuble de Montréal. Durant cette décennie, il peint peu, le labeur est ardu et un grand nombre de tableaux de cette époque a été détruit. Les natures mortes, les paysages, les portraits, figurent parmi les genres traditionnels au travers desquels la palette de l'artiste commence à se distinguer. L'arrivée de Borduas à l'École du meuble marque une nouvelle étape.

La rencontre avec Maurice Gagnon, professeur d'histoire de l'art, et la lecture de textes surréalistes empruntés à la bibliothèque de l'institution, sont deux éléments qui vont au début des années 40, d'une part favoriser l'intégration de Borduas dans le milieu artistique et, d'autre part, susciter chez lui un changement capital sur le plan esthétique. Pendant la guerre, la présence au Québec du Père Couturier, artiste et conférencier français, dévoué promoteur de l'art contemporain, est aussi un stimulant important dans le réveil sans précédent amorcé parmi les artistes montréalais. John Lyman fonde la Société d'art contemporain à laquelle Borduas adhère et oeuvre pendant la première année, en 1939, à titre de vice-président. La jeune société s'engage à promouvoir un art non-académique et encourage le public à prendre conscience de l'importance de l'art contemporain. En juin 1940, Pellan revient d'Europe, il expose ses tableaux à Québec et Montréal et suscite beaucoup de remous.

Dans le cadre de son enseignement à l'École du meuble, Borduas donne à compter de 1939, les nouveaux cours de dessin pour enfants. Ses observations sur le comportement des enfants le portent à réfléchir sur la possibilité d'explorer l'accident qui se présente en cours de création, et surtout de pénétrer le monde de l'inconscient tout entier révélé dans les dessins d'enfants. La fidélité à l'instinct créateur et la spontanéité deviennent le grand principe de base de sa pratique artistique. Il revise donc non seulement ses théories pédagogiques, mais également ses théories artistiques. Entre temps, un noyau d'étudiants de l'École du meuble et de l'École des Beaux-Arts se forme autour de Borduas. Le groupe est animé par les discussions à partir de lectures sur la peinture, et d'observations faites sur des reproductions des oeuvres des grands maîtres de l'art moderne. L'artiste parvient à élaborer certains principes et une conception personnelle de l'histoire de l'art qui s'affirment dans la conférence intitulée "Des mille manières de goûter une oeuvre d'art" (3) prononcée en 1942. Des années de travail acharné au sein d'un groupe de jeunes enthousiastes se succéderont dans le climat d'euphorie et aussi d'angoisse qui précède l'éclosion des manifestes (4). Les manifestations de

groupe se multiplient en 1946 et la désignation d'"automatistes" voit le jour en 1947, lors de la deuxième exposition du groupe formé autour de Borduas (5).

Un consensus général sur la nécessité de changer les valeurs sociales et culturelles est établi entre les membres du groupe. Le "Refus global", rédigé par Borduas et signé par 15 artistes, paraît en août 1948, compromettant à tout jamais la carrière d'enseignant de l'initiateur du manifeste, qui sera démis de ses fonctions à l'École du meuble par un arrêté ministériel.

Désormais, Borduas se consacrera à son métier de peintre, malgré les difficultés matérielles que sa situation implique. Peu à peu son oeuvre évolue considérablement. D'autre part, la société oppressive qu'est alors la société québécoise, de même que le manque de stimulant au plan de l'information de niveau international, le poussent à faire des projets de voyage dans les grandes capitales mondiales. Il désire connaître New-York, Paris, Londres et Tokyo; dès l'été 1953, il se rend à Provincetown sur le bord de l'Atlantique avant de s'installer à New-York. Les États-Unis connaissent à la fin des années 40, de grandes transformations dans la peinture. Borduas n'échappe pas aux influences des grands maîtres de l'école américaine. Il prend connaissance des oeuvres de Franz Kline, Gottlieb, Motherwell, Pollock. Ses toiles s'élargissent, le concept d'espace prend une importance considérable et un rythme frénétique traduit les élans d'une peinture toute gestuelle. D'importantes découvertes d'ordre plastique viennent s'ajouter aux recherches personnelles du peintre. Il ne tardera pas à faire sa marque auprès de la Martha Jackson Gallery, qui en 1955 lui garantira, de même que la Galerie Dominion de Montréal, et quelques autres collectionneurs, des achats suffisants pour lui permettre d'aller vivre à Paris. Malheureusement l'arrivée à Paris n'a pas l'effet exaltant attendu; le peintre y connaît une grande solitude, de plus son état de santé se fait précaire. Cependant une certaine maturité dans la création lui permet de développer une toute nouvelle manière de peindre où s'affirme une originalité incontestable. C'est en grande partie ces tableaux trouvés dans l'atelier de l'artiste à sa mort qui feront l'objet de notre analyse.

Une étude de l'évolution picturale chez Borduas permettra de mettre en lumière toute la portée de son oeuvre. L'influence de Borduas sur le groupe de jeunes peintres que l'on désigna d'Automatistes aurait été moindre s'il n'avait d'abord été lui-même de par son intégrité artistique, sa capacité d'autonomie et de discipline, sa conviction d'avoir atteint au niveau idéologique un seuil irrévocable, et surtout son intransigeance, un authentique créateur. C'est à travers toutes les exigences que lui imposaient sa façon d'être que Borduas a réalisé une oeuvre à travers laquelle il n'a cessé de se chercher et de s'identifier. Un homme imbu de la quête de ses nécessités intérieures de même que d'un idéal de communication, qui s'affirmera de plus en plus à un niveau universel, nous est révélé à travers une partie importante de son oeuvre et dans ses textes.

**L'évolution d'une peinture**

Pratiquée à ses débuts parallèlement au métier d'enseignant, la peinture de Paul-Émile Borduas allait connaître au début des années 40, un changement radical. Les plus anciens tableaux de la collection du Musée "Nature morte aux fleurs" de 1934 et "Coin du Banc" (Gaspésie) de 1938 peints selon les lois les plus conventionnelles de l'académisme, où dans la première toile la rigueur d'une composition balancée et la finesse des tons rappellent la peinture d'Ozias Leduc, alors que dans la seconde, l'observation de la réalité du paysage est la source même d'inspiration, offrent un point de comparaison éloquent avec les tableaux exécutés à partir de 1941. Ces derniers sont peints dans un esprit beaucoup plus libre, les tons sont purs et réduits, et la composition, axée sur un objet central, s'est schématisée. Le thème

toujours très poétique, et souvent révélé par le titre donné par l'artiste, s'est assujetti à la matière elle-même, au fond et à la forme qui s'affirment de plus en plus comme entités vouées à une grande dualité. "La femme à la mandoline" de 1941 avec ses motifs géométriques en losange qui meublent le fond du tableau, tente de valoriser ce fond au même plan que les formes qui composent le personnage. L'influence du cubisme se révèle dans ce tableau, le peintre dégagé d'un certain formalisme tente des incursions chez les grands maîtres de l'art moderne dont l'un des plus importants est sans doute Cézanne, auquel il accordera beaucoup d'importance dans quelques écrits. Le sujet est classicisant à cette époque; il y a une filiation entre un tableau comme "Le joueur de vielle" d'un de La Tour (XVIIe siècle) et un tableau comme "La femme à la mandoline". D'ailleurs François-M. Gagnon a déjà fait remarquer que "La femme à la mandoline" tout autant que les "Joueurs de cartes" de Cézanne demeurent des compositions dont le sujet d'ambiance est chez ces peintres modernes le prétexte à l'exploitation expérimentale d'un espace donné (6).

**L'automatisme**

Une maîtrise des plus affirmées de la couleur fait de Borduas déjà à cette époque un grand peintre, mais l'artiste ignore la complaisance. L'année 1942 sera consacrée aux recherches les plus primordiales de toute son oeuvre: la série de gouaches qu'il désignera lui-même de l'appellation "Abstractions". Le Musée possède cinq de ces fameuses gouaches. La quête de l'espace s'y accentue à travers des gammes de couleur de plus en plus serrées. La littérature surréaliste servira de palier à la transformation fondamentale qui consiste à abandonner la représentation du monde réel pour recréer un monde où les puissances de l'imagination et le psychisme de l'artiste sont projetés par l'automatisme du geste. Car Borduas s'opposera dans le surréalisme à la reproduction factice des objets tels qu'appréhendés dans la réalité et à leur intégration dans des compositions insolites pour créer des visions oniriques. La certitude qu'il faut parvenir à un niveau d'abstraction pour pleinement libérer les puissances de l'inconscient est ressentie très tôt. Toute la production de 1942, constituée de gouaches remarquables, s'emploiera à développer de nouveaux moyens plastiques.

*"Une pomme peinte par Cézanne n'est pas intéressante par l'interprétation de l'idée de pomme qu'elle garde encore, mais nous émeut par la sensation d'une présence réelle, d'un ordre plastique, indépendamment de l'image évoquée"* (7).

On découvre dans les gouaches de 1942, la "ligne spatiale" que l'artiste a trouvée chez Cézanne, ligne qui morcelle la surface, contourne la forme, fuit, revient, ne déterminant pas seulement des facettes, mais laissant aussi pénétrer des transparences, des jeux de lumière, d'espace, de mouvement où l'on peut suivre le libre tracé de la main qui élabore la composition et où les plans ne sont déterminés que par la couleur pure, toute structure perspectiviste ayant disparue. Borduas dira de ces gouaches qu'il avait crues surréalistes qu'elles n'étaient que cubistes (8). Si la ligne servait de support à la circonscription de l'objet tel que dans la peinture cubiste, l'automatisme du geste qui trace la ligne était cependant inspiré des théories émises par le mouvement surréaliste. Mais ces gouaches étaient cubistes par l'intérêt très marqué pour l'objet ou, selon la problématique du cubisme, pour la représentation du volume coloré sur une surface plane.

Borduas puise cependant au source des textes surréalistes, lorsqu'il définit, en 1948, l'automatisme comme: "Un des moyens suggérés par André Breton (père du surréalisme) pour l'étude du mouvement de la pensée". Et il distingue trois types d'automatisme: l'un *mécanique* "produit par des moyens strictement physique, tels que plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation"; l'autre *psychique* qui utilise comme support la mémoire oni-

rique chez Dali, mémoire hallucinatoire chez Tanguy et Dali; et le dernier auquel il adhère, *surrationnel* consiste en:

"(une) *écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté: Lautréamont*" (9).

La notion de forme chez Borduas a une importance primordiale pour comprendre l'oeuvre.

"*La forme ne sera émouvante que si elle est réinventée à tous les degrés de la connaissance sensible.*" Il insiste de même sur l'"*impossibilité pour la forme de conserver sa puissance émotive dans l'utilisation consciente. Elle devient alors académique, synonyme: insensible*" (10).

Il y a donc assez tôt chez l'artiste une décision irrévocable de ne travailler qu'avec les forces de l'imaginaire traduites dans un langage plastique très exigeant, puisqu'il remet en question la valeur symbolique de l'objet et qu'il s'arrête davantage à saisir l'expressivité des formes dans leur matérialité. "Viol aux confins de la matière" de 1943 trahit ce désir de faire éclater la puissance évocatrice de la forme, de lui faire exprimer le sentiment d'un monde infini, cosmique, universel, qui dépasse le plan de la rationalité. Ce tableau, exaltant par ses noirs et ses bleus intenses où des nuages de transparence viennent voiler les profondeurs impondérables d'une matière cosmique, est le premier tableau de l'artiste où l'on peut parler d'espace ouvert. Dans "Glaïeul de flamme" de 1943 et "Palette d'artiste surréaliste" de 1945, les séductions de l'inconscient ressortent à travers une matière revivifiée à même les larges empâtements et une composition très dense où des formes enchevêtrées se déroulent pour envahir la totalité du champ pictural.

Borduas avait posé en titrant "Viol aux confins de la matière", de 1943, la thématique de toute une démarche qui trouvera son achèvement dans les tableaux des années 56-57, qu'il appellera "toiles cosmiques". Entre temps une série de toiles peintes à l'époque dite automatiste, 1944-1948, vient libérer l'artiste des schémas habituels de la circonscription de l'objet dans une forme, bien que ces toiles "composées" selon une perspective aérienne s'apparentent encore fortement au paysage. Dans "L'Écossais redécouvrant l'Amérique" de 1946 et "Le facteur ailé de la falaise" de 1947, la ligne d'horizon demeure toujours présente alors que les objets ne sont pas identifiables. Ces deux tableaux sont composés selon une perspective aérienne rendue par des dégradés qui établissent les différents plans ou niveaux de profondeur dans l'espace.

"Les carnavals des objets délaissés" où les tons verts opposés aux couleurs chaudes et orangées nous maintiennent dans l'atmosphère du paysage, marque cependant une grande évolution. D'abord le tableau est entièrement exécuté à la spatule, faisant de chacune des couleurs des taches distinctes que l'on identifie aux objets alors que "Le facteur ailé de la falaise" exécuté à l'aide de larges coups de pinceaux avait des formes mal circonscrites où les agglomérats de coups de pinceaux constituaient l'objet. De plus, la ligne d'horizon a disparu, le thème des "objets délaissés", laisse entrevoir une attitude nouvelle face à l'objet (ou la forme), c'est-à-dire une soumission aux lois de la gravitation qui attire l'objet "délaissé" en chute libre alors que la référence à la ligne d'horizon (à un espace référentiel) est abandonnée. Ce tableau marque un pas considérable dans la perception même du temps impliqué dans l'image. Les vastes espaces horizontaux des tableaux automatistes de Borduas autant que les tableaux surréalistes de Dali,

Masson ou Tanguy, nous donnent la sensation d'un temps qui s'étire à l'infini. Par contre, les tableaux à composition verticale, "Les carnavals des objets délaissés" de 1949 et "Neiges d'octobre" de 1953, où la matière même se trouve agglomérée à la surface du tableau alors que les taches sont alignées sur des plans mitoyens, nous donnent la sensation d'un temps qui passe, d'un changement fondamental et irréversible. Le travail du début des années 50 apporte donc à l'oeuvre de Borduas un aspect nouveau qui annonce un développement considérable au cours de la décennie suivante. L'artiste a développé une conception personnelle de la peinture. Il en ressent la valeur et désire se confronter à l'art international de l'époque qui connaît aussi de grandes transformations, autant dans les recherches d'ordre esthétique, que pictural et philosophique.

**L'époque euphorique de New-York**

C'est à New-York que Borduas prend connaissance des oeuvres de Kline, Pollock, Gottlieb, Motherwell, De Kooning. Une production massive d'aquarelles lui permet d'explorer les phénomènes de rapidité et de vitesse à travers des techniques très voisines de celle des "drippings" et des "splashings" de Pollock, promoteur de l'Action Painting (11). L'espace des tableaux se fait plus aérien, les taches éparses virevoltent en suspens, mais la composition demeure toujours contenue comme elle l'était dans les tableaux automatistes. Les tableaux exécutés à larges coups de spatules et avec une palette éclaircie nous plongent au sein des lumières les plus fines où les blancs, les gris, et les roses, sont en quelque sorte propulsés à la surface du tableau tel une "pulsation". Une sorte de dualité s'établit dans ces tableaux entre la force de la matière peinte et la finesse de la lumière qui y perce. "Blanc solide" de 1954 et "Sans titre" [no 12] de 1954 en sont des exemples frappants. Chaque tache par sa texture, sa matérialité, fait violence à la surface du tableau; ce sont les corrélations entre les couleurs ténues juxtaposées qui créent la sensation d'un espace fluctuant. Cette prise de possession de la surface du tableau qui vient en quelque sorte s'affirmer comme entité sera une étape intermédiaire. Borduas qui affirmera plus tard, en 1957, la présence d'une tridimensionnalité dans ses tableaux, commence à structurer l'espace en posant des taches "à des places très précises" créant des niveaux dans l'espace qui sont suggérés par l'étendue et les différentes tonalités des masses mises en relation sur une même surface. C'est le cas du tableau "Pâques" de 1954, où deux agglomérations de taches foncées sont posées de part et d'autre, gauche et droite, du tableau, laissant le centre se développer en pyramide sur une surface claire qui par ses nuances nacrées suggère un espace en profondeur.

**L'espace infini des noirs et blancs de Paris**

La fine lumière découverte à Provincetown à l'été de 1953 cède le pas à une préoccupation grandissante pour l'espace en 1955 alors que Borduas entame sa production parisienne. L'artiste dit au sujet de son évolution depuis les années 40 dans un texte de 1956:

*"Et lumière était dans le temps, pour moi, synonyme d'"espace". Lumière, espace, sont des phénomènes visibles et extérieurs. Avant Mondrian nous avions l'habitude du cheminement dans la lumière d'un dégradé à l'autre. Depuis Mondrian nous gardons toujours notre faculté millénaire mais en plus nous pouvons, à l'occasion, goûter sans l'intermédiaire de la perspective aérienne la totalité imaginable de l'espace"* (12).

C'est par une meilleure connaissance de la lumière que Borduas parvient à mieux connaître l'espace et sa spécificité. Ces deux notions, pour abstraites qu'elles soient lorsqu'elles sont étudiées pour elles-même dans les tableaux faits à partir de 1953, font partie de la conception de l'artiste du monde visible. L'espace est pour Borduas une donnée du monde réel qui peut être étudiée objectivement.

*"Mondrian mis sur la piste d'une profondeur idéale, sans doute la découverte que les cubistes firent de la "ligne spatiale" toute en lumière de Cézanne, raréfie de plus en plus les éléments de la perspective aérienne et aboutit à une objectivation troublante de l'idée d'espace: Sensation d'une profondeur infinie parce qu'inévaluable"* (13).

Cette déclaration faite à New-York à l'hiver 1955 vient confirmer une préoccupation fondamentale chez Borduas, depuis qu'il avait découvert Mondrian au cours des années 40: l'espace. C'est cependant à Paris qu'il se consacrera à une peinture tout en espace et que selon son expression, il peindra des "toiles cosmiques".

Borduas cherche et découvre les possibilités de créer et de suggérer l'espace par le contrôle de la tache et de son fond. Un tableau comme "Épanouissement" peint au début de l'année 1956 est une prémisse de l'accentuation de la masse, matière, ou tache, qui se fera dans la production postérieure. Les taches noires constituent une sorte de ponctuation des taches blanches et colorées qui, symétriques et égales entre elles, sont disposées en une espèce de grille, alors que les qualités lumineuses de chaque couleur créent les différents niveaux du champ spatial et que le blanc qui se pose comme un vide intense laisse percer la lumière (14).

La germination des tableaux en blancs et noirs apparaît dans un texte du 10 mars 1956, adressé au critique Noël Lajoie:

*"Le charme de Soulages est encore la lumière. Comme dit un ami "ses petites fenêtres". J'y vois quant à moi, une dualité: le désir d'une grande construction simplifiée en nuit et jour — noir sur blanc — donc en espace mais annulé par une hésitation émotive, un manque de consentement profond qui l'incite à meubler la lumière. Ce manque de raison compensé est la raison de son succès"* (15).

Le noir et blanc sont donc synonymes de construction de l'espace pour Borduas. L'emploi du noir deviendra désormais quelque peu problématique, la matière noire étant dans une certaine mesure la seule limite de l'espace symbolisé par le blanc. Le noir employé parcimonieusement oblige l'artiste à introduire une rationalité dans la disposition de la tache à l'intérieur du champ pictural. Ceci n'excluant aucunement l'expressionnisme contenu dans la matière même de cette tache, la spatule de Borduas demeurant extrêmement lyrique à travers le contrôle de l'accident:

*"Que ces tableaux soient devenus de plus en plus blancs, de plus en plus "objectifs", ils n'en restent pas moins complexes, quand je vois tout autour de moi des oeuvres au sens clair et précis, de l'expressionnisme au graphisme. Toujours les miens semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux (...) L'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans? Il n'est pas contradictoire d'aimer à la fois Bacon à la somme psychique si expressive et Mondrian à la somme rationnelle si révélatrice"* (16).

La "dualité" entre le fond et la forme découverte chez Soulages trouvera une application dans la production parisienne de Borduas. Les premiers tableaux à forte proportion de blanc en 1956 s'emploieront à rendre l'expressivité de la tache, chacune d'elle devenant autonome dans la mesure où sa limite créée par l'empâtement correspond à un seul geste volontairement contrôlé. Un exemple de ce type d'exercice nous est donné dans "Épanouissement" et surtout dans "Chatoiement" tableau tout blanc aux larges empâtements dirigés vers une plage centrale qui vient confirmer cette préoccupation de l'expressivité de la tache. De même les quatre monochromes de Borduas que possède le Musée s'apparentent en quelque sorte à ce type de recherche.

**Les premiers noirs et blancs**

Les premiers noirs et blancs de Borduas datent, au plus tard, de juin 1956. L'artiste dira aux Lortie, le 7 juillet 1956: "Ma peinture a fait un bond simplificateur considérable depuis l'automne...". Il écrira un mois plus tard à Claude Gauvreau:

*"Ma peinture a fait un bond simplificateur considérable. Elle est devenue de larges touches noires comportant leur propre lumière par la modulation de la matière sur un fond blanc également modulé dans la pâte et par des gris qui s'y noient"* (17).

Selon l'artiste, la lumière et ses modulations sont rendues à travers les modulations de la pâte elle-même, l'expressivité des taches étant créée accidentellement par l'épaisseur des empâtements. Cependant le fond d'abord identifié à la représentation de l'espace offre aussi des modulations à même la matière. Cette façon de texturer également le fond (blanc) et la forme (noire) contribue à les confronter et à aborder la réversibilité du noir et du blanc dont parle Borduas dans une entrevue de mars 1957.

Une série de tableaux que nous intitulons "à titre numérique" affirme la grande préoccupation de l'artiste pour les qualités du fond et de la forme à travers sa recherche de l'espace. Un des tout premiers noirs et blancs de Borduas, "3+3+4" peint avant juillet 1956, en est un exemple significatif (18). Il n'en tient qu'au titre donné par l'artiste, si la forme est identifiée comme étant la masse noire de la composition. Les principes de base établis par Paul Guillaume dans son ouvrage *La psychologie de la forme* trouve ici une application remarquable.

*"Figure et fond ont tous deux leur unité, mais il y a deux types d'unités ou de totalités: celle de la figure qui possède forme, contour, organisation, et celle du fond, qui est une continuité amorphe, indéfinie, inorganique"* (19).

L'artiste fait en quelque sorte un constat des règles de la psychologie de la forme, appliquant les qualités fondamentales de la forme aux masses noires, alors que chacun des ensembles des surfaces blanche ou noire occupe une dimension presque égale. Un certain dynamisme des agglomérats ou des ensembles oblige le spectateur à passer d'une lecture centrale à une lecture en périphérie où sont disposées les quatre dernières taches. Cette répartition en périphérie contribue donc à produire un effet de réversibilité, car aucune forme n'est véritablement entourée par une masse continue qui se définirait comme fond. Un autre tableau "3+3+2" (20) établit le même jeu d'ensembles, et oblige le spectateur à une lecture en croisement, alors que "3+4+1" (21) nous oblige à balayer le tableau selon des axes droite-gauche, haut-bas, et vice versa.

L'ensemble des tableaux "à titre numérique" aura permis de suggérer plusieurs possibilités de lecture du tableau selon l'expressivité de la tache exploitée à travers les dimensions, les dispositions symétriques, les qualités de situation dans le tableau, voire même selon l'orientation de la tache dans l'espace.

En mars 1957, Borduas parle de "toiles réversibles". Une toile de la collection du Musée "Sans titre" [no 9], poursuit la recherche abordée dans les tableaux "à titre numérique", tout en étant presque "réversible" (selon l'expression employée par Borduas dans une entrevue de mars 1957).

*"M. Borduas nous montra par quel effet d'optique ses tableaux étaient "réversibles", c'est-à-dire pouvaient être considérés grâce à "l'interchangeabilité des plans" soit blanc sur fond noir, soit l'inverse"* (22).

La structure du tableau s'établit selon une grille en losanges où alternent le blanc et le noir en proportions égales. Une seule tache presque entièrement entourée de blanc vient cependant trahir l'intention de faire du noir la masse formelle. Dans ce dernier tableau comme dans ceux "à titre numérique", la seule caractéristique cohérente de toute la surface blanche est d'entourer les formes noires. Lorsque l'on tente de la voir comme forme, elle nous apparaît comme morcelée, déchirée par le noir; c'est alors un vide qui se dessine, un vide dont les conventions picturales nous amènent à nier la possibilité, pour ne retenir que la forme noire qui revient inlassablement en surface. Mais ces pleins ou ces vides suffisent à créer l'impression d' "espace" dont parle l'artiste. L'appréhension en est changée, l'artiste a atteint le "grand bond simplificateur".

**Les toiles cosmiques**

Ce n'est véritablement qu'en 1957 que l'on peut parler de peintures cosmiques (23). Certains titres de tableaux de 1957 révèlent d'ailleurs cette thématique: "Silence magnétique" et "L'Étoile noire" (24). En février de la même année, Borduas écrit à Claude Gauvreau: "Le cosmique ne serait plus le Chaos mais le vertige d'un ordre exorbitant" (25). L'expression "vertige" employée par l'artiste est des plus appropriée pour décrire sa production parisienne. L'oeuvre dépasse sans cesse les jeux ou ambiguités plastiques et il faut véritablement se référer aux textes de l'artiste pour saisir l'évolution de sa conception de la peinture. L'idée de l' "ordre exorbitant" est reprise plus tard lorsque Borduas parle de masses peintes "à des places très précises".

À son ancien élève et ami Guy Viau, Borduas fait une révélation tout aussi significative, autant sur le plan esthétique que sur le plan du "miracle" que constitue en quelque sorte l'oeuvre d'art.

*"Un monde illimité au-delà du visuel s'ouvre tout grand dans les dernières toiles. Cette conquête d'un cosmique où nous lançons nos émois, nos espoirs, nos certitudes, a tout du vertige! Quel troublant problème que ce manque de proportions entre les moyens employés et le résultat obtenu. C'est tout le problème de l'art sans doute"* (26).

Lors de sa visite à l'atelier de Borduas en mars 1957, Jean Gachon mentionne qu'il a vu des tableaux blancs, bruns et noirs.

*"M. Borduas nous dit qu'il cherchait à purifier et simplifier de plus en plus sa peinture (...) son désir de créer des "toiles cosmiques", c'est-à-dire donnant une impression du monde qui ne soit plus seulement limitée à l'homme mais qui participent à l'universel: ceci grâce à une relation entre les masses peintes "à des places très précises"* (27).

Borduas nous donne ici une définition très exacte de ce qu'il entend par toile cosmique et il est vrai que la relation entre des masses peintes "à des places très précises" donne à son oeuvre une nouvelle dimension. Alors qu'à New-York, sa peinture s'exaltait dans les turbulences du geste, il semble mainte-

nant méditer sur les lois physiques qui régissent l'univers. Les tableaux "à titre numérique" l'avaient amené à rechercher un ordre et une structure inusités. Il va maintenant vers une nouvelle étude de la forme. Jean Gachon termine l'entrevue sur ces mots:

*"Mais Paul-Emile Borduas reconnait que les lois devant régir une telle peinture lui échappent encore et qu'il en est de même pour plusieurs de ses amis. C'est pour chercher ces lois picturales que le maître va "porter ses prochaines expérimentation sur les formes"* (28).

Le tableau "Sans titre" [no 34], ou "Pierre angulaire", permet de saisir cette expérimentation des formes que fit Borduas. Des taches noires, déchirées de par leur contour dentelé où se creusent des angles droits cinglants comme des cassures, suggèrent individuellement un éclatement de la forme alors que leur ensemble disposé en ovale recrée un certain ordre. Les tableaux "Sans titre" [no 29] et [no 35] de la collection du Musée d'art contemporain correspondent aux tableaux blancs, bruns et noirs évoqués par Jean Gachon. Dans le tableau [no 29], les formes en hémisphères qui se concentrent à la périphérie de la composition ont une connotation éminemment cosmique. La notion de temps elle-même est changée dans ce tableau puisque le cadrage laisse visiblement deviner un espace non limité qui se poursuit au-delà du tableau, le centre du champ pictural étant complètement ouvert au haut et au bas du tableau.

Dans l'entrevue que nous venons de citer, Borduas décrit aussi sa conception de la lumière. Il la définit, en particulier, comme une demi-teinte naturelle créée par un effet de l'éclairage sur les reliefs de la pâte. Cette méthode permet d'adoucir les passages d'une couleur à l'autre sans employer de demi-teinte véritable dans la pâte.

*"C'est de la lumière peinte. Je veux donner à chacun de mes tableaux la qualité de lumière qui lui est propre. Dans celui-ci, faisait remarquer le peintre en montrant du doigt une longue ligne blanche peinte au couteau et faisant une légère saillie, cette lumière est donnée par le relief qui projette, par un effet particulier d'éclairage, une demi-teinte naturelle"* (29).

Dans une importante entrevue faite à Paris dans l'atelier de Borduas par Judith Jasmin, l'artiste donne ses conceptions sur la couleur et la perspective.:

*"Oui cette perte de la couleur s'est faite graduellement pour rejoindre une plus grande efficacité, une plus grande visibilité, une plus grande objectivité de contraste"* (30).

A une seconde question de Judith Jasmin qui lui demandait si sa conception de l'espace correspondait à la perspective tel que l'entendaient traditionnellement les peintres, il ajoute:

*"Non il n'y a plus de perspective, ni aérienne, ni linéaire, mais quand même, toujours la troisième dimension qui est exprimée sans le secours de toute une série de plans. Dans les derniers tableaux (...) la couleur jouait justement ce rôle d'intermédiaire, d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur a sauté avec..."* (31).

Borduas défend toujours la présence d'une troisième dimension, réitérant le grand thème de l'espace qui anime toute la production parisienne. Avant même que les empâtements ne viennent créer cette dimension dans ses toiles, de sombres nuances de gris, "chamarré de gris" disait l'artiste, sur le fond blanc créaient une dimension intermédiaire

entre le blanc et le noir. A la fin de l'année 1957, l'artiste confirme à Claude Gauvreau l'immense travail effectué depuis son arrivée à Paris.

*"Si j'ai beaucoup travaillé. Où j'en suis! En plein vertige! Quelles seront les possibilités de cette peinture "En Espace"? Troublante question! Y répondre maintenant serait prévoir l'avenir de l'aventure de l'homme, l'avenir de la nouvelle civilisation montante"* (32).

Le thème de l'universalité de l'oeuvre déjà manifesté dans les déclarations de Borduas revient ici, alors même qu'il vient de déclarer à Judith Jasmin qu'il aspirait à une plus grande visibilité et une plus grande efficacité dans ses tableaux. Toujours imbu des pouvoirs immenses de la créativité, et également très dégagé de l'automatisme, Borduas espère atteindre un potentiel de communication d'un niveau universel, et ne se réclame plus d'aucun mouvement esthétique.

**Les dernières toiles: "en expectation"**

Dans une importante et longue lettre adressée à Claude Gauvreau en novembre-décembre 1958, il refait la genèse de la peinture américaine des dernières années et à la fin, il déclare:

*"Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis. J'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir. En expectation qualifierait mieux l'état présent, où le fruit attendu compte plus que le mouvement qui le produit: restant d'ailleurs toujours le signe-témoin de ce mouvement"* (33).

Quand Borduas écrivait à Jean-René Ostiguy que ses tableaux étaient devenus de plus en plus objectifs, il voulait aussi dire qu'il s'était dégagé du romantisme de l'abstraction lyrique, ceci correspondant également pour Borduas à un certain abandon de la couleur. C'est dans un langage fort personnel que l'artiste définit ses nouvelles préoccupations. On retrouve l'expression "en expectation" dans une lettre écrite à Martha Jackson.

*"Une nouvelle vague s'amorce, plus sévère, plus mystérieuse, en expectation: plus rien ne subsiste du tachisme, de l'"action painting" pour moi"* (34).

Une nouvelle phase structurale se dessine en 1958, les toiles ont conservé les mêmes trois couleurs de base, le blanc, le brun et le noir, mais l'artiste distribue les masses colorées de façon symétrique, où le brun transparent vient se poser entre le fond et la tache comme dans le "Sans titre" [no 1]. A travers ces compositions Borduas développe une grande constante, celle de la colonne noire. Cette colonne que l'on retrouve dans les "Sans titre" [nos 93, 67, 28, 41], est faite de l'agglutination de plusieurs taches noir mat en une masse dense et dramatiquement présente. Elle évolue vers l'envahissement du tableau par un pan noir monolithique tel que dans les "Sans titre" [nos 42 et 54].

Au cours de 1958, les nuances grises et roses transparentes posées sur le fond blanc dans une composition comme "Sans titre" [no 57] viennent parfois ajouter à l'aspect lyrique de l'étalement fantaisiste des taches noires. L'artiste est partagé entre deux pôles, celui d'une rigidité plastique réduite au noir et blanc et celui de la couleur introduisant le lyrisme où de douces nuances lumineuses nous ramènent parfois à l'environnement paysager par la suggestion d'une ligne horizontale.

Une série de tableaux que nous appelons les "constructions harmoniques" rallie particulièrement bien ces deux tendances (35). Cette expression est empruntée à Pierre Restany qui commente ainsi l'exposition de groupe "Spontanéité et réflexion" tenue à la Galerie Arnaud à Paris en mars 1959.

*"Entre les deux extrêmes de l'Informel et du Géométrique, Herta Wescher définit une voie moyenne de l'abstraction actuelle: les démarches qui s'y rattachent sont menées sous l'influence conjugée de la spontanéité et de la réflexion (...), Borduas domine l'ensemble par ses remarquables constructions harmoniques à base de larges touches carrées, intégrées dans un espace aux subtiles blancheurs animées de résonances chromatiques"* (36).

Il s'agit des "Sans titre" [nos 37-38-39] de la collection. Ces grands tableaux à configuration verticale présentent un fond blanc sur lequel sont posées de larges taches noires carrées alignées, en périphérie, à l'horizontale. Des nuances colorées roses et bleues disposées de façon linéaire dans le champ spatial viennent compléter les harmonies. Effleurements délicats, elles suggèrent un mouvement vertical qui aurait animé les masses denses avant qu'elles ne soient fixées par le peintre. Une fois de plus, la notion de temps est transmise ici à travers l'instantanéité de l'image. Les tableaux considérés dans leur série nous permettent de saisir ce moment privilégié qui s'est fixé sur la toile.

En février 1959, Borduas écrit aux Lortie: *"Une nouvelle phase, où la couleur revendique certains droits s'annonce"* (37). Cette nouvelle phase donne lieu à une série de tableaux expressionnistes où de larges taches monochromes balaient le milieu du tableau croisant un plan noir suspendu horizontalement (38). Borduas exposera quelques uns de ces tableaux de même que les "constructions harmoniques" lors de l'exposition individuelle que lui consacre la Galerie Saint-Germain, du 20 mai au 13 juin 1959, à Paris. La critique sera très favorable à ses derniers tableaux.

*"Ce peintre canadien expose des toiles récentes. Très peu colorée son expression s'appuie sur une matière picturale extrêmement dense, nourrie et riche. Après une période tachée et plus spontanée, le peintre semble revenir, dans ses oeuvres récentes les plus vivantes d'ailleurs à un art davantage spatial dans lequel des modulations très nuancées traduisent, sur un mode autoritaire et décisif, une sorte de structuration de la lumière"* (39).

Cependant à son retour de voyage en Grèce à l'automne 1959 il déclare:

*"Le soleil, la lune, les vestiges de la Grèce m'auront permis d'accumuler la force nécessaire à pousser encore plus loin les recherches. Donc il ne faudrait plus compter sur les charmes faciles de la couleur, ou sur un retour prévisible en arrière"* (40).

Il confirme cette dernière phase dans une lettre adressée à Agnès Lefort, en janvier 1960. "Ma peinture devient de plus en plus sévère, noir et blanc, simplifiée: je n'y puis rien; c'est ma fatalité" (41). Les derniers tableaux de Borduas étaient très denses, le noir ayant envahi le champ pictural, immense forme où perçait difficilement une trouée blanche sur l'espace. Avant de parvenir à cette forme austère, l'artiste avait élaboré toute une série de signes inspirés quelque peu de la calligraphie orientale déjà fort prisée à New-York et à Paris à l'époque où Borduas y vécut. Les tableaux les plus expressifs de cette phase sont les "Sans titre" [nos 57, 58 et 65] où les signes sont agglutinés en un ensemble central imposant, la forme prenant plus d'importance que l'espace qui la contient, contrairement aux adaptations de l'art calligraphique d'un Mathieu par exemple, où l'écriture demeure liée à des microcosmes infiniment réduits. Les longues recherches de l'artiste sur les qualités de la forme, forme provoquée par l'accident et forme davantage contrôlée dans la peinture parisienne, expliquent ce développement inusité.

Les 21 petits dessins sur carton de "Gitanes", oeuvre où l'influence de Kline est la plus éminente, révèlent à travers leur aspect calligraphique un souci de la structure compositionnelle du champ spatial, alors que l'expressivité des traits et l'attrait des transparences de l'encre viennent ajouter à la qualité de l'espace. Waldemar George avait-il déjà vu ces oeuvres, lorsqu'il déclarait en juin 1959:

*"Il est temps que Paris reconnaisse ce grand artiste et ce grand visionnaire, dont l'oeuvre, j'ose l'affirmer, inaugure une ère de la peinture et restitue aux signes de l'alphabet linéaire et chromatique leur sens originel, celui de véhicules directs de la pensée, des mystères incarnés et des mythes"* (42).

L'aventure picturale de Borduas en est une très ardue. Au cours de ses premiers travaux consacrés à un art religieux, l'artiste fait preuve déjà d'un grand souci de perfectionnement qui se concrétise dans un premier voyage en Europe. Ensuite les découvertes faites dans son enseignement auprès des enfants, et lors des réunions avec les étudiants de l'École du meuble et l'École des Beaux-Arts ont permis de fixer ses conceptions sur l'art. À travers une technique automatiste, l'artiste parvient à faire abstraction d'un thème préalablement conçu. C'est alors que ses principaux intérêts nous sont révélés par les titres des tableaux; à travers une analyse formelle, ils confirment la présence d'un environnement paysager. De même, ils révèlent un intérêt grandissant pour l'étude de l'objet dans l'espace ou pour les rapports du fond et de la forme, et nous amènent peu à peu aux "toiles cosmiques". Si l'époque de New-York (1953-1955) correspond à une période d'approfondissement des valeurs picturales chez Borduas, l'époque parisienne (1955-1960) donne lieu à un développement des concepts fondamentaux élaborés dans sa peinture: lumière, espace, fond et forme. Comment se fait-il que l'artiste exécute près d'une centaine d'aquarelles à New-York, alors que cette technique est totalement absente de sa production parisienne? Non pas que la gouache et l'aquarelle soient des mediums moindres pour l'artiste, mais il demeure que Borduas exécute lorsqu'il emploie les techniques de la gouache et de l'aquarelle des séries d'études qui trouvent un parachèvement dans sa peinture. C'est le cas des gouaches de 1942 et des aquarelles de 1954, oeuvres où Borduas trahit une grande "générosité," c'est-à-dire une grande spontanéité compensée par une exigence très sévère face à lui-même lorsqu'il peint.

Les entrevues faites par Jean Gachon et Judith Jasmin à Paris nous enseignent que Borduas entrevoyait son art comme un travail essentiellement de recherche. Entièrement voué à son métier de peintre, l'artiste cherchait à atteindre, par une "générosité", "l'efficacité" de l'oeuvre. Aucun type d'appartenance à un mouvement ne subsistait, de même les grandes phases définies successivement par l'artiste au cours de sa production parisienne sont-elles constamment remise en question! C'est ce qui fait l'intérêt de cette grande période si difficile à saisir, si l'on ne s'arrête pas d'abord à l'évolution lente et laborieuse de l'artiste. À cet égard la collection Borduas conservée au Musée d'art contemporain permet une juste appréciation de l'oeuvre, car les phases antérieures suffisamment représentées permettent d'apprécier la dernière période de production de l'artiste, celle de Paris, la plus abondante de la collection.

Françoise Cloutier-Cournoyer

**Notes**

(1) Expression employée par Borduas dans le *Refus global*.

(2) François-M. Gagnon, Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas, p. 208, dans *Les Automatistes*, La Barre du Jour, 1971.

(3) Conférence donnée le 10 novembre 1942 à l'hôtel Windsor de Montréal. Texte paru dans *Amérique française*, Montréal, janvier 1943, p. 31 à 44.

(4) Voir le catalogue d'exposition *Borduas et les automatistes*, 1971, publié par le Musée d'art contemporain. Texte de Bernard Teyssèdre.

(5) Idem p. 30. "C'est un article du Quartier Latin (28 février), signé Tancrède Marcil jr qui confère au groupe le titre d'"automatiste", à partir d'une toile de Borduas "Automatisme 1.47"."

(6) François-M. Gagnon, "Les origines de l'art abstrait au Québec", conférence au Musée d'art contemporain, 12 octobre 1975.

(7) Extrait d'un texte adressé au Musée d'art de London, Ontario, le 26 février 1955, cité dans *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1962, p. 55.

(8) Texte adressé à Jean-René Ostiguy le 10 avril 1956. Les archives Borduas, dossier no. 262.

(9) Texte *Commentaires sur les mots courants*. Définitions conçues pour accompagner une exposition, qui ne furent publiées que lors de la parution de *Refus global*, et qui sont reprises dans le catalogue d'exposition *Borduas et les automatistes*, p. 108 à 113.

(10) Idem.

(11) Le Musée possède sept de ces aquarelles et 56 oeuvres exécutées à compter de 1954.

(12) Déjà cité en 8.

(13) Extrait d'un texte adressé au Musée d'art de London, le 26 février 1955. Cité dans *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, E. H. Turner, 1962, p. 55.

(14) Un texte de Michel Camus daté du 16 février 1956, confirme le fait de tableaux peints principalement en blanc au début de 1956. Les archives Borduas, dossier no 112.

(15) Les archives Borduas, dossier no 263.

(16) Déjà cité en 8.

(17) Archives G. et G. Lortie. Et lettre publiée dans *Situations*, vol. 2, no 1, 1960, p. 22-27.

(18) Il sera acheté dans l'atelier de Borduas par les Lortie en juillet. En septembre Borduas affirme dans une lettre que sa plus récente toile a été vendue au cours de l'été. Les archives Borduas, dossier no 138.

(19) Guillaume, Paul, *La psychologie de la forme*, Flammarion, 1937, p. 61.

(20) De la collection de la Art Gallery of Ontario.

(21) De la collection de la Galerie nationale du Canada.

(22) "Le peintre P.-E. Borduas parle de son art à un journaliste parisien", par Jean Gachon, *La Presse*, 20 mars 1957, p. 19.

(23) L'intérêt pour le cosmos est proclamé précédemment par Borduas dans le texte qui présentait la sélection des oeuvres qu'il fit pour l'exposition "La matière chante" en 1954. Catalogue de l'exposition, *P.-E. Borduas 1905-1960*, E. H. Turner, 1962, p. 33-34.

*"Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets connus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'Accident (de l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière). Travaux habituellement qualifiés au Canada, d'"automatiste" ou de "surrationnel", et un peu partout d'"Abstraction Expressionniste."*

(24) "Silence magnétique", fait maintenant partie d'une collection privée. "L'Étoile noire" anciennement de la collection de G. et G. Lortie, a été donnée par ses acquéreurs au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Elle daterait de l'hiver 1957. Le 2 janvier 1958, Borduas écrivait à Louis Archambault au sujet du concours Guggenheim: "Voici ce qui m'intéressait: soumettre au jury une toile de l'hiver dernier de 100F (64" x 51") intitulée "L'Étoile noire". Les archives Borduas, dossier no 228.

(25) Lettre du 15 février 1957 publiée dans *Liberté*, vol. 4, no 22, avril 1962, p. 241.

(26) Lettre du 24 février 1962, publiée dans la revue *Maintenant*, février 1962, "Extraits de lettres inédites de Borduas à Guy Viau".

(27) Jean Gachon, "Le peintre Borduas parle de son art à un journaliste parisien", *La Presse*, 20 mars 1957, p. 19.

(28) Idem.

(29) Idem.

(30) Émission "Carrefour" sur les artistes canadiens à Paris, diffusée en mai 1957 à Radio-Canada. Entrevue publiée dans la revue *Liberté*, janvier-février 1962, p. 15 et 16.

(31) Idem.

(32) "Lettres à Claude Gauvreau" publiées dans la revue *Liberté*, vol. 4, no 22, avril 1962, p. 242-243.

(33) Idem, p. 248.

(34) Lettre à Martha Jackson, 24 octobre 1958. Les archives Borduas, dossier no 204.

(35) Ainsi définies par Pierre Restany dans son article sur l'exposition "Spontanéité et réflexion", *Cimaise*, avril-mai 1959, p. 44.

(36) Idem.

(37) Archives de G. et G. Lortie, lettre du 19 février 1959.

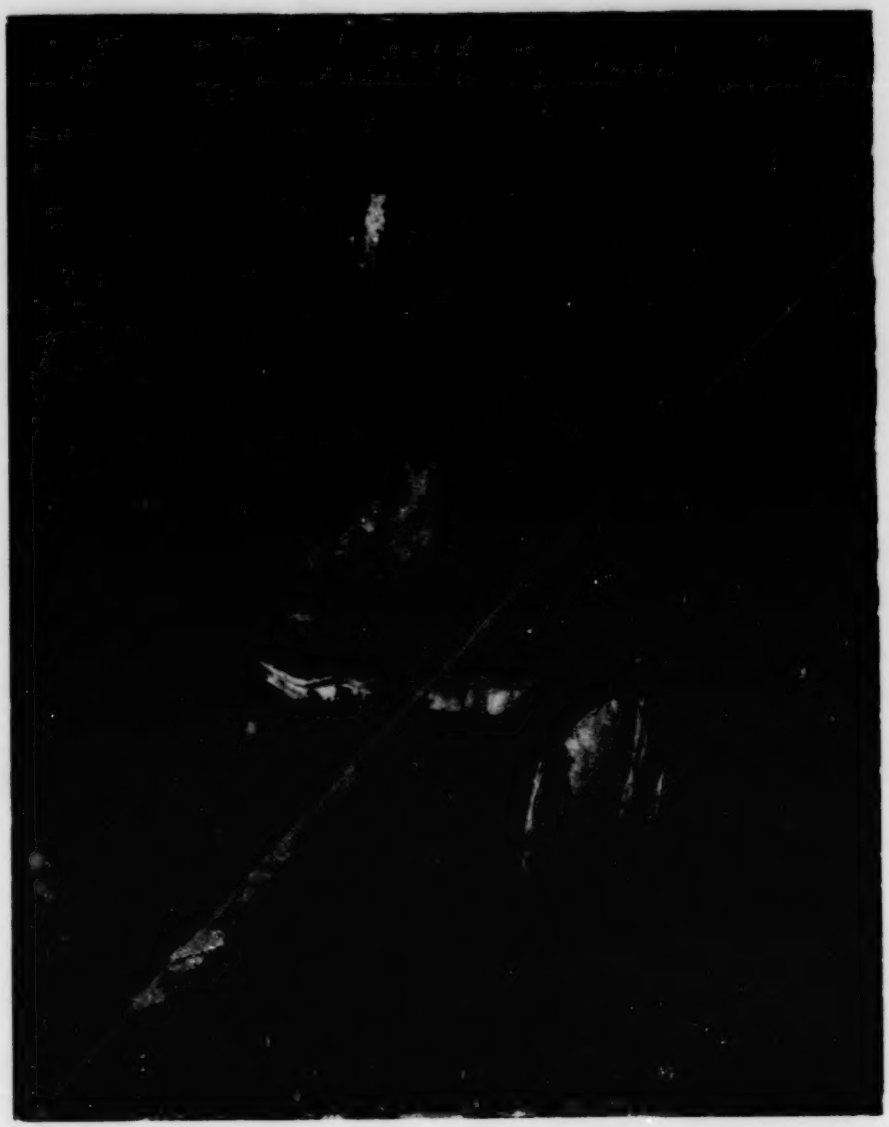
(38) Un exemple important est conservé à la Art Gallery of Ontario, "Abstraction in blue".

(39) Denys Chevalier, *France Observateur*, 4 juin 1959. *Aujourd'hui Art Architecture*, septembre 1959, p. 33.

(40) Archives de G. et G. Lortie, lettre du 19 novembre 1959.

(41) Archives de G. et G. Lortie, lettre datée du 26 janvier 1960.

(42) Texte du carton d'invitation de l'exposition individuelle de Borduas à la Galerie Saint-Germain, Paris, juin 1959.



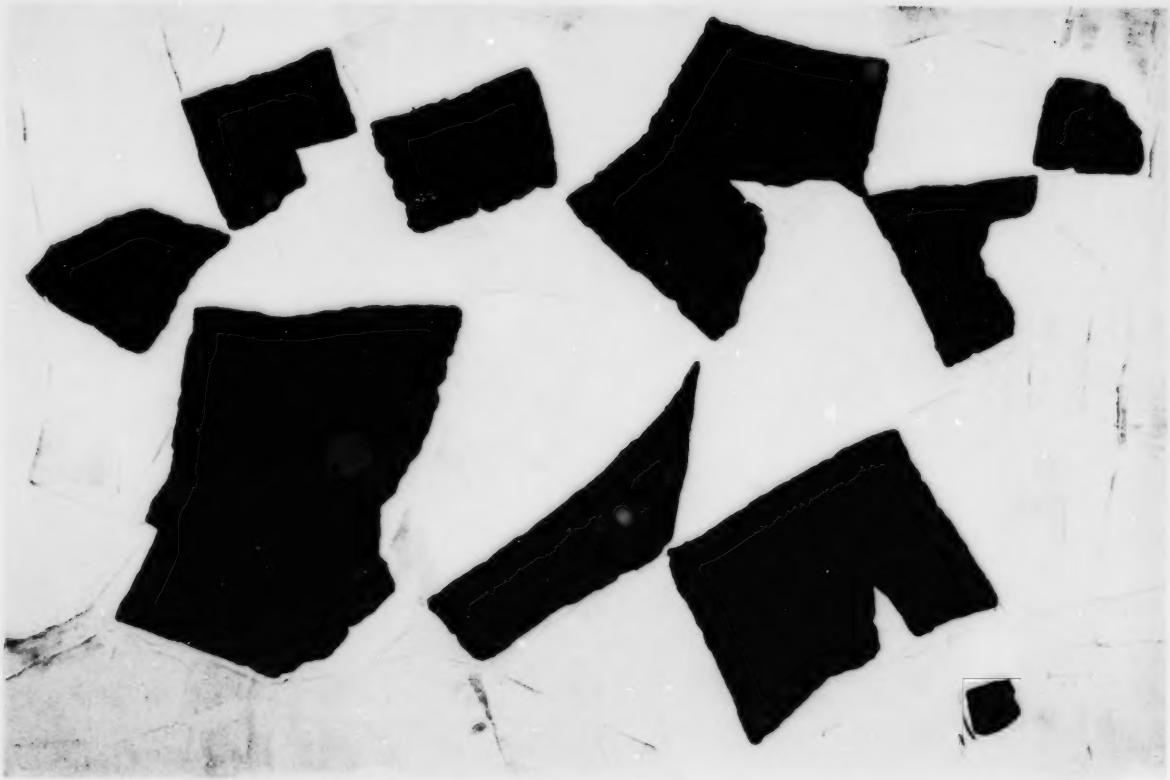
4 *La femme à la mandoline*,
1941,
s.d.b.g.: "Borduas/41",
huile sur toile, 81cm x 64,5cm.
Acquis en 1966.

16 *3.45, Palette d'artiste surréaliste*, Composition aux oeufs, État d'âme*, 1945, s.d.b.d.: "Borduas/45", huile sur toile, 57cm x 76cm. Acquis en 1971.

18 9.46, *L'Écossais redécouvrant l'Amérique,* *L'Éternelle Amérique, Plaine engloutie*, 1946,
s.d.b.d.: "Borduas/46",
huile sur toile, 97cm x 120cm.
Don des Musées nationaux 1973.

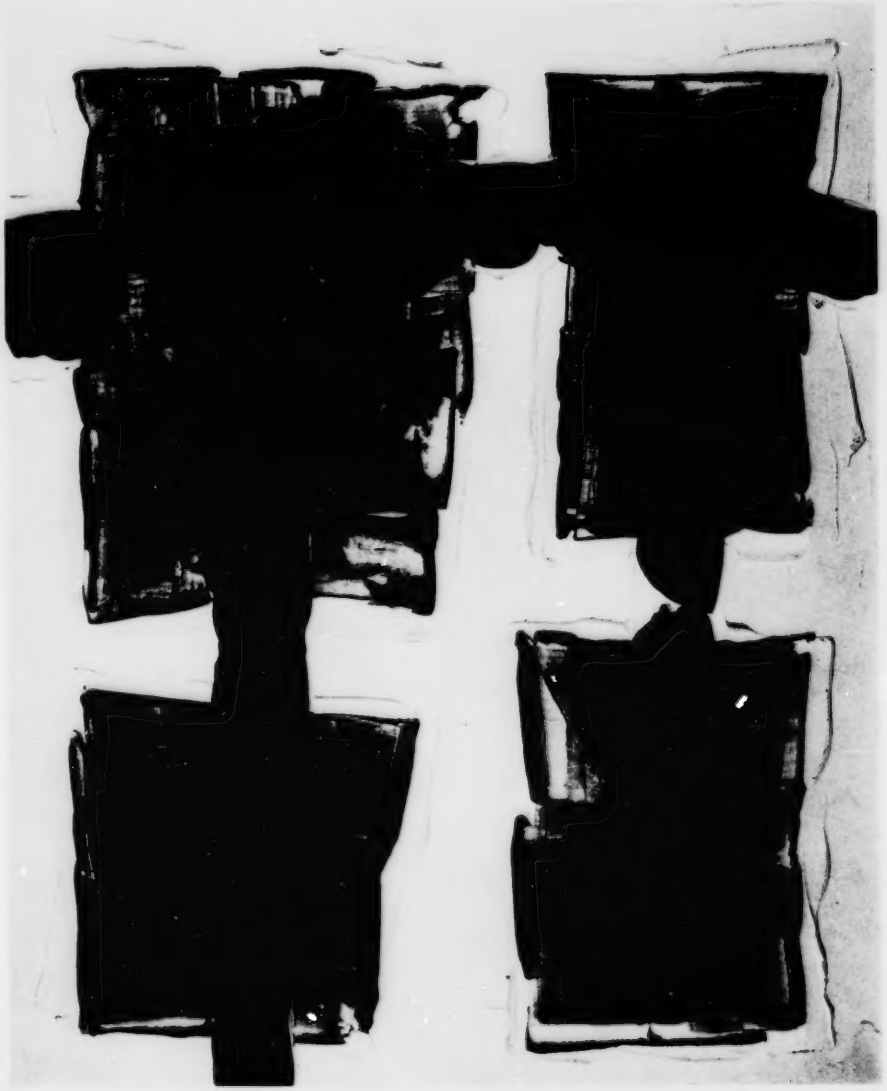
20 *Les carnavals des objets délaissés*, 1949,
s.d.b.d.: "Borduas/49",
huile sur toile, 56cm x 46,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

23 *Pâques*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 183cm x 304cm.
Don des Musées nationaux 1973.



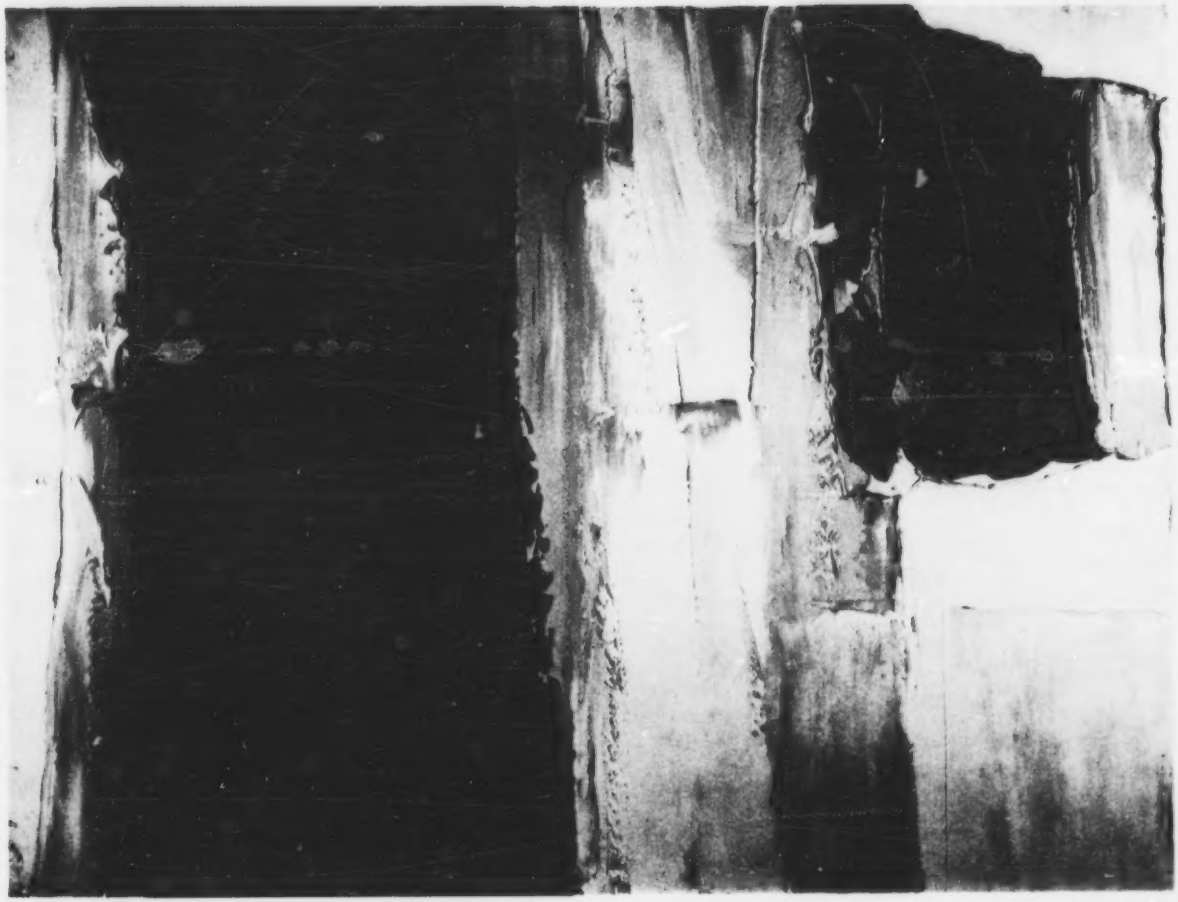
44 *Sans titre [no 34]* ou (Pierre angulaire)*, 1957,
s.d.b.d.: "Borduas/57",
huile sur toile, 129cm x 195cm.
Don des Musées nationaux 1973.

51 *Sans titre [no 55]*, 1958,
s.d.b.d.: "Borduas/58",
huile sur toile, 99,5cm x 81cm.
Don des Musées nationaux 1973.



57 *Sans titre [no 39]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 130cm x 97cm.
Don des Musées nationaux 1973.

70 *Sans titre [no 28]*, (1959?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 89cm x 116cm.
Don des Musées nationaux 1973



72 *Sans titre [no 65]*, (1959?).
non signée, non datée,
huile sur toile, 73cm x 60cm.
Don des Musées nationaux 1973.

# Catalogue des œuvres de Paul-Émile Borduas

**Titres**

Les oeuvres non titrées par l'artiste et que nous avons désignées "Sans titre" portent une identification. S'il s'agit d'un numéro entre crochets [ ], il réfère à la liste d'inventaire dressée par le notaire qui fit le relevé des tableaux de Borduas trouvés dans son atelier à sa mort. Ils ont été maintenus parce que ce sont les désignations qui ont toujours été employées pour ces oeuvres depuis la mort de l'artiste. Un titre apparaissant entre parenthèses ( ) est un titre présumé comme étant de l'artiste.

Tous les titres donnés par l'artiste et ceux donnés postérieurement par les collectionneurs, qui ont été connus du public, sont mentionnés. Les premiers sont les titres originaux par ordre d'apparition dans le temps. Les titres suivis d'un astérisque (*) sont les titres employés au Musée d'art contemporain.

**Dates**

1956: date certaine
(1956?): date probable
(1957 ou 1958): une des deux années probable
(1955-1960): entre ces deux dates

**Abréviations**

s.d.: signée et datée
s.d.b.g.: signée et datée en bas à gauche
s.d.b.d.: signée et datée en bas à droite
s.d.h.d.: signée et datée en haut à droite
s.d.h.g.: signée et datée en haut à gauche

**Dimensions**

Les dimensions apparaissent en centimètres, la hauteur précède la largeur.

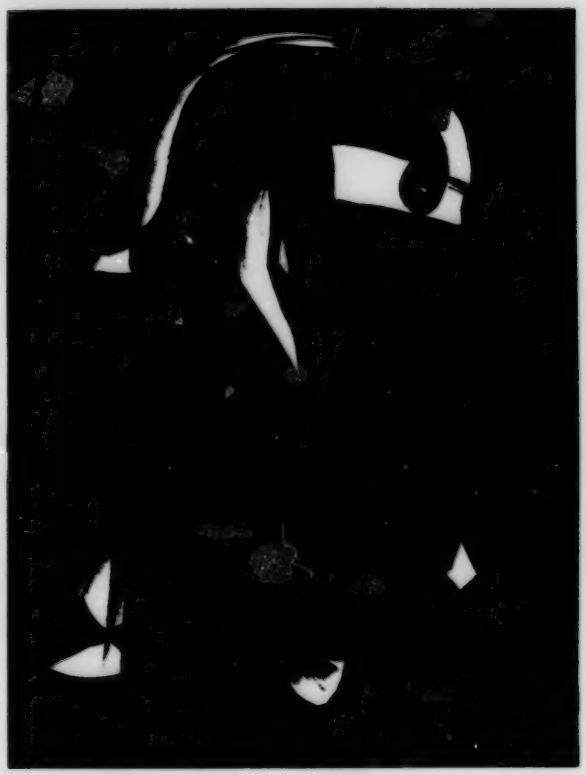
2 *Sans titre, (Nature morte aux fleurs)**, (1934?),
s.h.g.: "Borduas", non datée,
huile sur toile marouflée,
20,5 cm x 20,5 cm.
Acquis en 1975.

1 *Sans titre*, (1924-1927),
dessin d'une madone,
non signée, non datée,
fusain sur papier,
62,8cm x 48,2cm.
Don de Gisèle et Paul-Marie
Lapointe

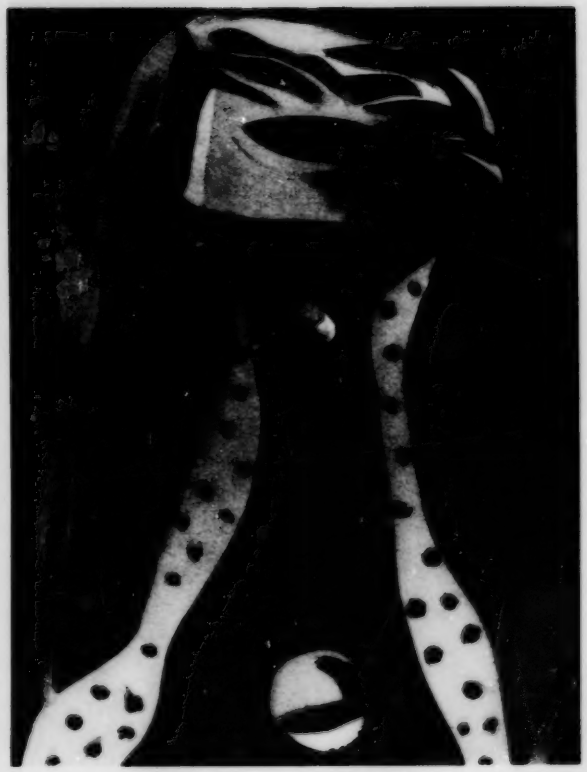
3 *Coin du Banc*, (1938?), s.b.d.: "Borduas", non datée, huile sur bois, 14cm x 22 cm. Acquis en 1971.

4 *La femme à la mandoline*,
1941,
s.d.b.g.: "Borduas/41",
huile sur toile, 81cm x 64,5cm.
Acquis en 1966.

5 *L'île fortifiée*, 1941,
s.d.h.g.: "Borduas/41",
huile sur toile, 68,5cm x 87cm.
Acquis en 1971.



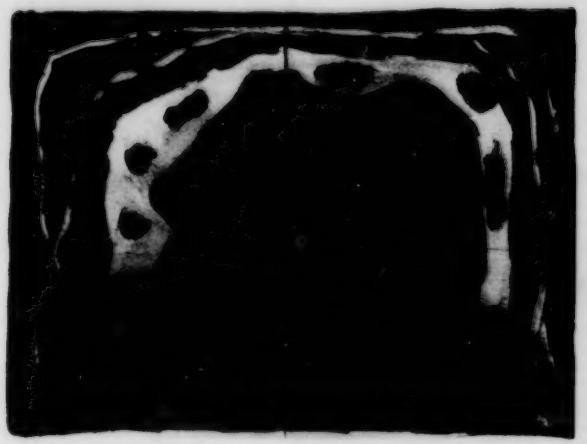
6 *Abstraction no 6, Chantecler*, Chape de l'oraison, Tête de coq*, 1942,
s.d.b.d.: "Borduas/42",
gouache sur papier,
61,5cm x 47,2cm.
Acquis en 1971.



7 *Abstraction no 12, Le condor embouteillé*,*
*Le dernier souffle,*
*La cigogne embouteillée*, 1942,
s.d.b.d.: "Borduas/42",
gouache sur papier,
57,5cm x 44,2cm.
Acquis en 1975.

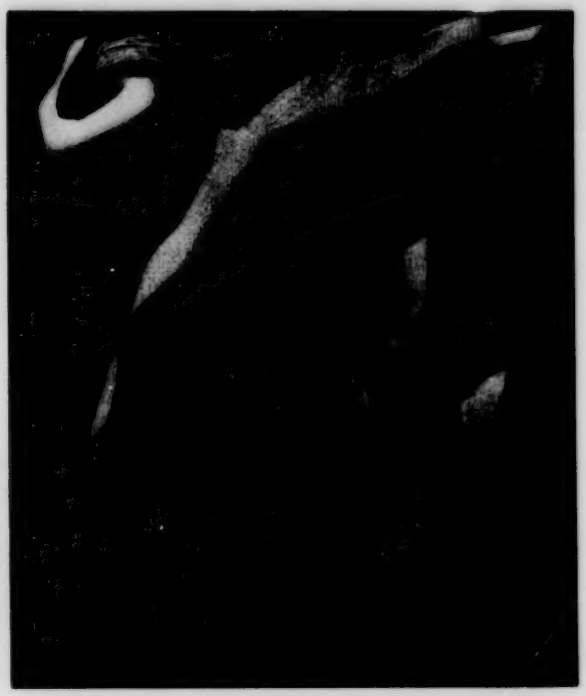
9 *Sans titre*, (1942?),
non signée, non datée,
gouache sur papier,
72,5cm x 57cm.
Don des Musées nationaux 1973.

8 *Sans titre*, (1942?),
non signée, non datée,
gouache sur papier,
57cm x 72,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.



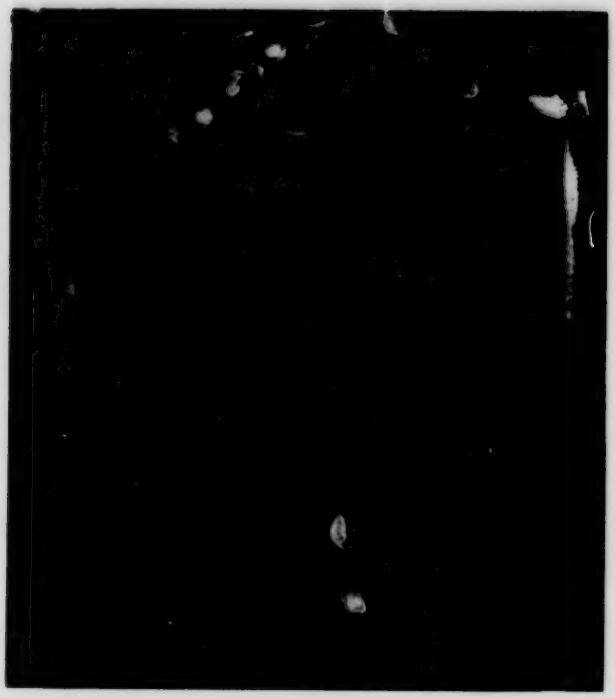
10 *Sans titre*, (1942?),
non signée, non datée,
gouache sur papier,
57cm x 72,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

12 *Glaïeul de flamme*, 1943,
s.d.b.d.: "Borduas/43",
huile sur toile, 47cm x 56cm.
Acquis en 1971.



11 *Sans titre*, 1943,
s.d.b.d.: "Borduas/43",
mine de plomb, fusain, encre
noire, lavis sur papier,
57,5cm x 51,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

13 *Viol aux confins de la matière*, 1943,
s.d.b.g.: "Borduas/43",
huile sur toile, 40,5cm x 46,5cm.
Acquis en 1971.



14 *Sans titre*, (La grimace)*,
1943,
s.d.b.g.: "Borduas/43",
huile sur toile, 45,5cm x 40cm.
Don des Musées nationaux 1973.

15 *Diaphragme rudimentaire*,
1943,
s.d.b.d.: "Borduas/43",
huile sur masonite,
24cm x 34,5cm.
Acquis en 1966.

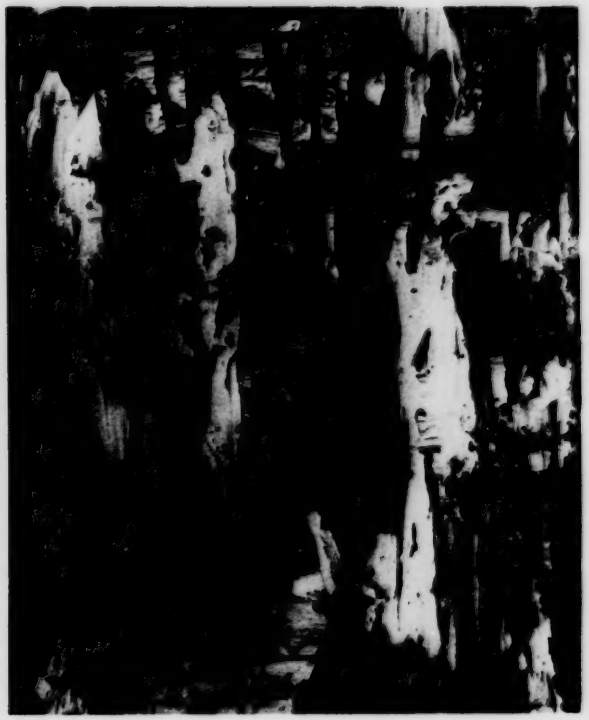
16 *3.45, Palette d'artiste surréaliste*, *Composition aux oeufs*, *État d'âme*, 1945,
s.d.b.d.: "Borduas/45",
huile sur toile, 57cm x 76cm.
Acquis en 1971.

17 *Paysage*, 1946,
s.d.b.g.: "Borduas/46",
huile sur toile, 19,5cm x 25cm.
Acquis en 1971.

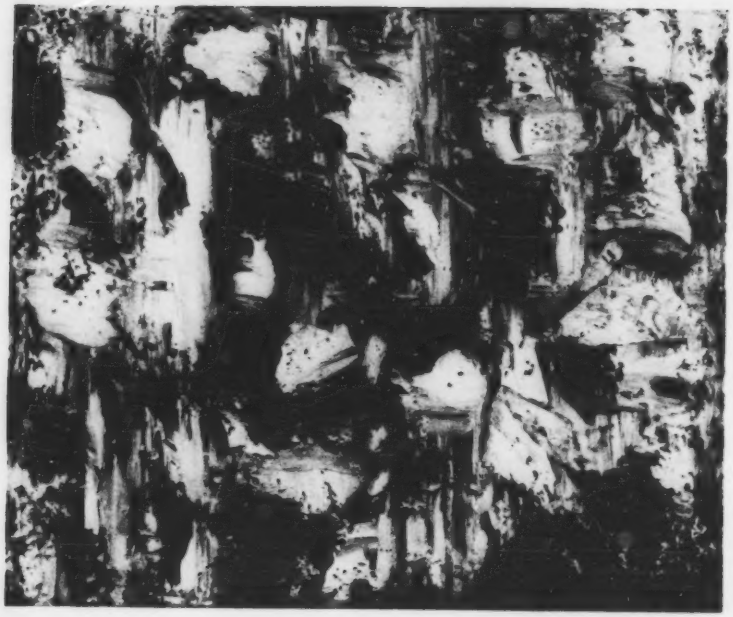
18 *9.46, L'Écossais redécouvrant l'Amérique,* L'Éternelle Amérique, Plaine engloutie*, 1946,
s.d.b.d.: "Borduas/46",
huile sur toile, 97cm x 120cm.
Don des Musées nationaux 1973.

19 *Le facteur ailé de la falaise,* Les ailes de la falaise*, (1947?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 81,5cm x 110cm.
Acquis en 1975.

20 *Les carnavals des objets délaissés*, 1949,
s.d.b.d.: "Borduas/49",
huile sur toile, 56cm x 46,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.



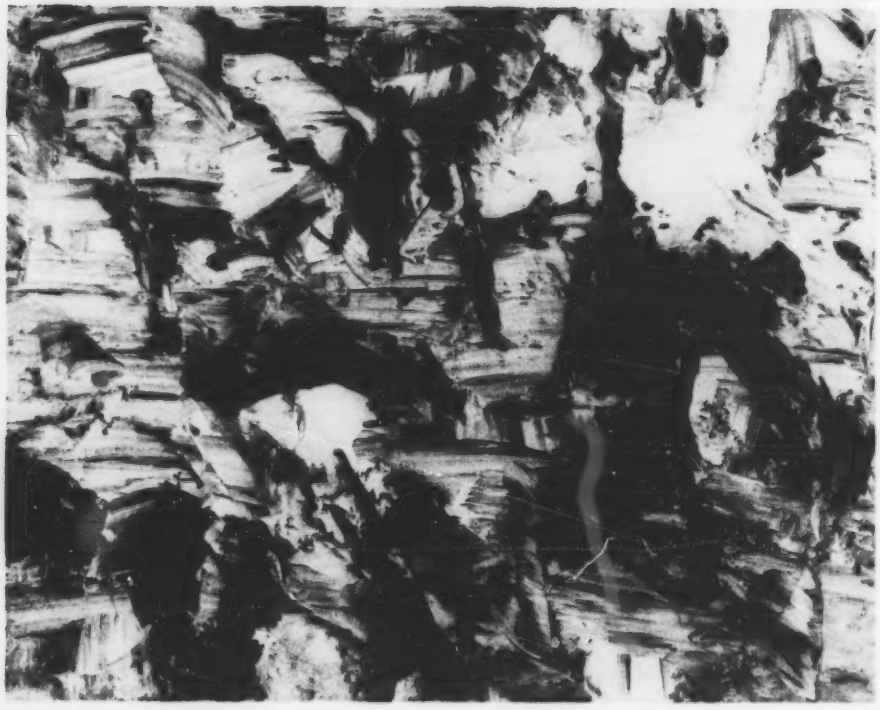
21 *Neiges d'octobre*, 1953,
s.d.b.d.: "Borduas/53",
huile sur toile, 50,5cm x 40,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.



22 *Frais jardin*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 50,5cm x 61cm.
Acquis en 1976.

23 *Pâques*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 183cm x 304cm.
Don des Musées nationaux 1973.

24 *Brunes figures*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile,
114,5cm x 147,4cm.
Don des Musées nationaux 1973.



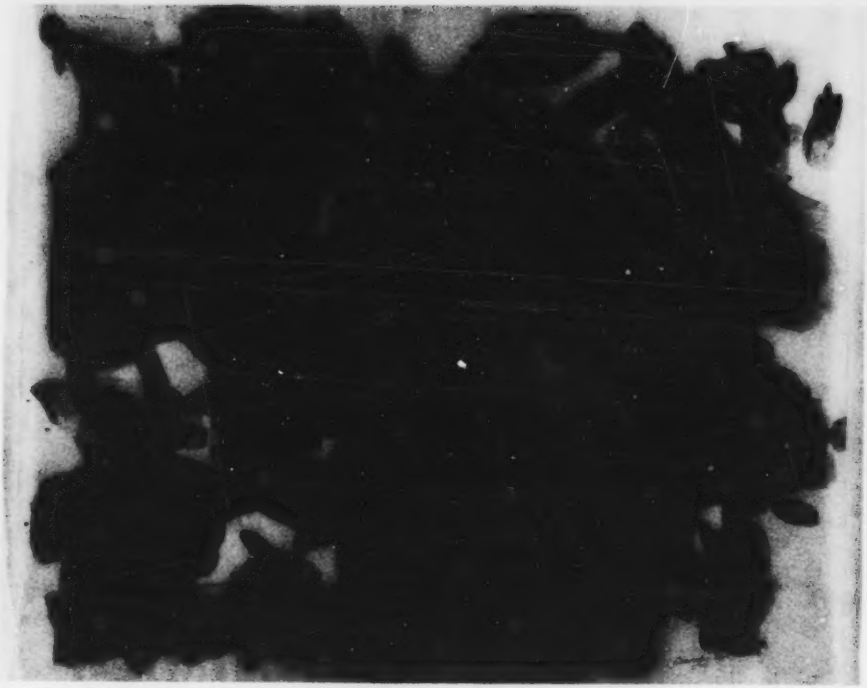
25 *L'étang recouvert de givre*,
1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 61cm x 76cm.
Don des Musées nationaux 1973.

26 *Blanc solide*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 114cm x 147,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

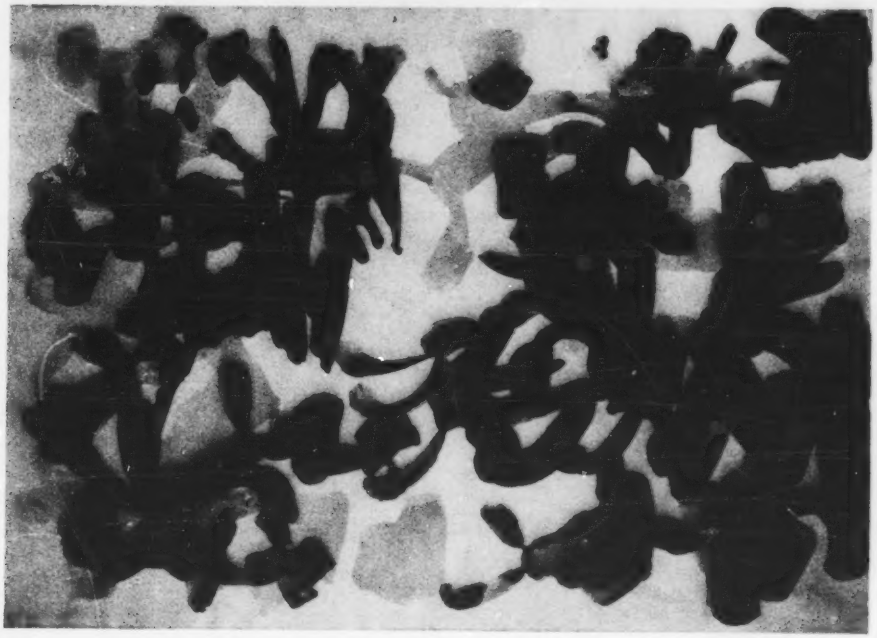
27 *Sans titre, [no 12]*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
huile sur toile, 91,5cm x 106,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

28 *Nuit de bal*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
encre sur papier,
27,5cm x 21cm.
Acquis en 1971.

29 *Plante généreuse*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
encre de couleur sur papier,
77,5cm x 57cm.
Acquis en 1971.



30 *Sans titre*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
gouache sur papier,
35,5cm x 43cm.
Acquis en 1967.



31 *La magie des signes*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
aquarelle sur papier,
76cm x 56cm.
Don des Musées nationaux 1973.

33 *Mouvements contrariés*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
aquarelle sur papier,
77,5cm x 57cm.
Acquis en 1971.

32 *Les pins incendiés*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
aquarelle sur papier,
76cm x 56cm.
Don des Musées nationaux 1973.

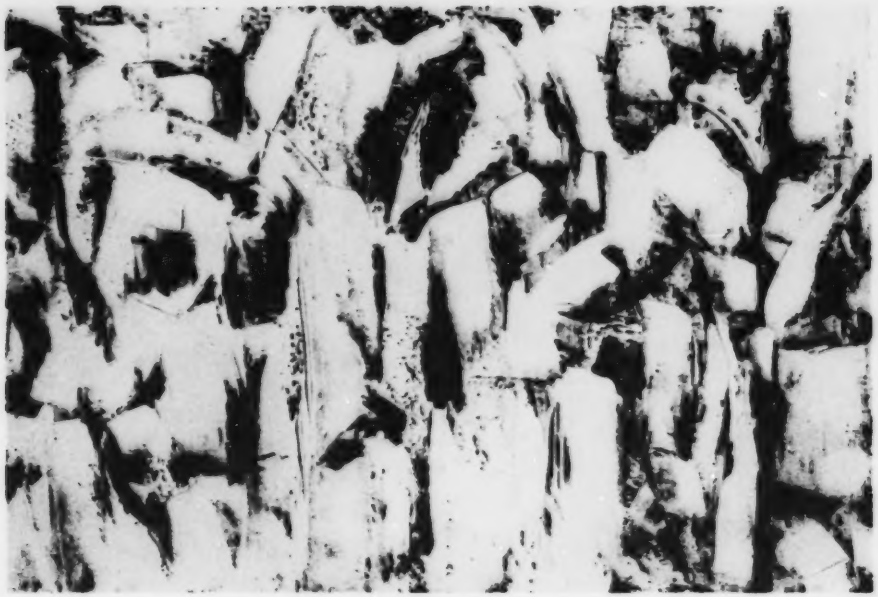
34 *Sans titre, [no 71]*, 1954,
s.d.b.d.: "Borduas/54",
aquarelle sur papier,
76cm x 56cm.
Don des Musées nationaux 1973.

35 *Sans titre [no 17]*, 1955,
s.d.b.d.: "Borduas/55",
huile sur toile, 27,5cm x 40,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

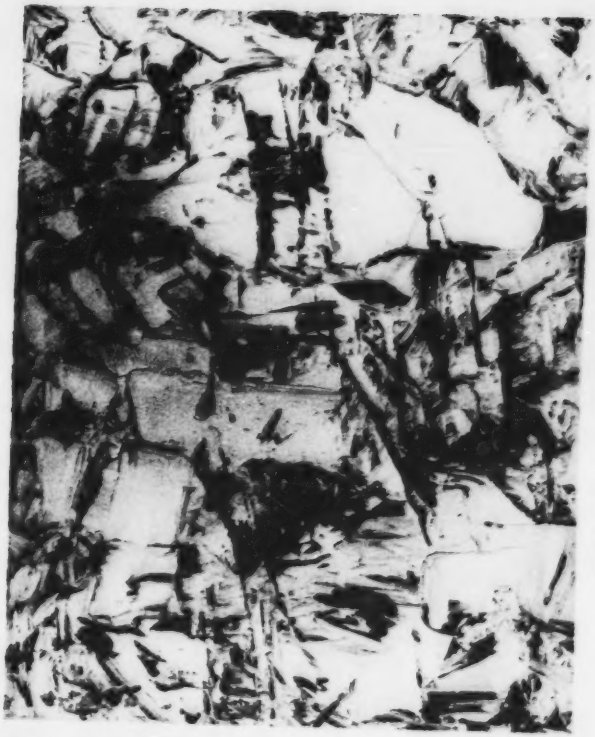
36 *Translucidité*, 1955,
s.d.b.d.: "Borduas/55",
huile sur toile, 50,5cm x 61cm.
Acquis en 1965.

37 *Sans nom*, 1955,
s.d.b.d.: "Borduas/55",
huile sur toile, 61cm x 76cm.
Don des Musées nationaux 1973.

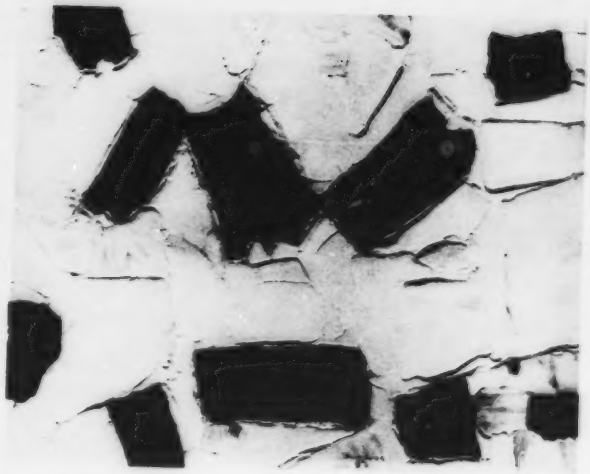
38 *Épanouissement*, 1956,
s.d.b.d.: "Borduas/56",
huile sur toile, 129cm x 195cm.
Acquis en 1971.



39 *Chatoiement*, 1956,
s.d.b.d.: "Borduas/56",
huile sur toile, 147cm x 114cm.
Acquis en 1971.



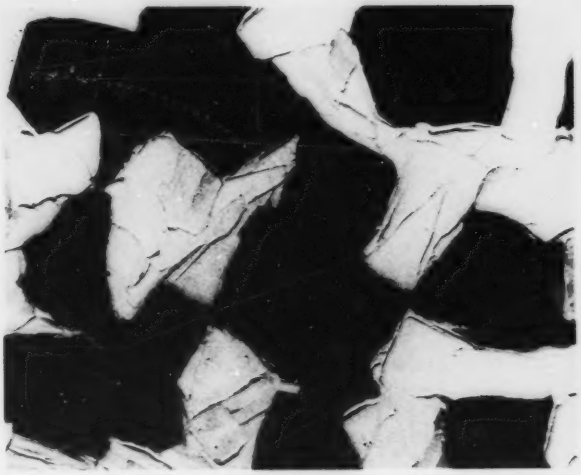
40 *Sans titre [no 68]*, (1956?),
non signée, non datée,
huile sur toile,
126,5cm x 101,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

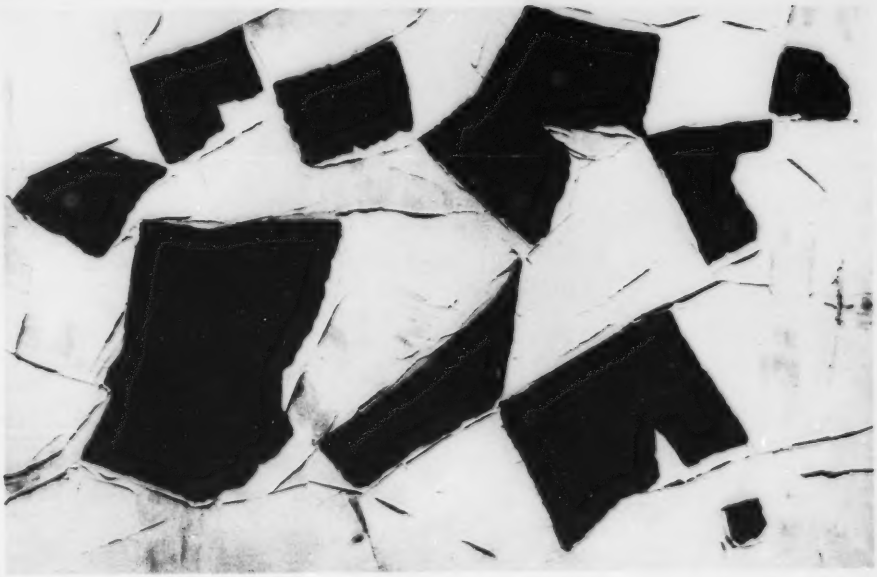


41 *3+3+4*, 1956,
s.d.b.d.: "Borduas/56",
huile sur toile, 59,5cm x 72,8cm.
Acquis en 1971.

43 *Sans titre [no 30]*, (1957?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 145,7cm x 114cm.
Don des Musées nationaux 1973.

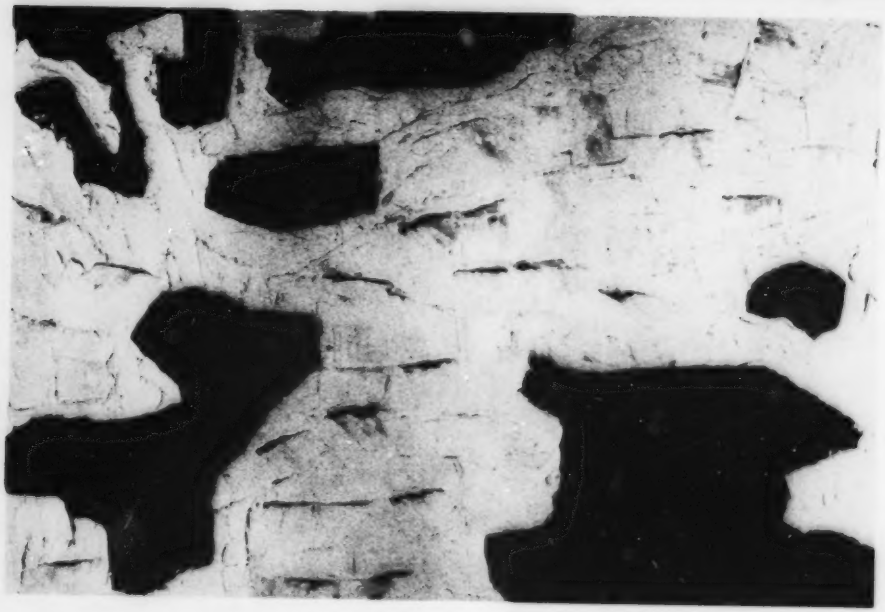
42 *Sans titre [no 9]*, (1957?),
signée au dos: "Borduas",
non datée,
huile sur toile, 72,5cm x 60cm.
Don des Musées nationaux 1973.





44 *Sans titre [no 34]* ou*
*(Pierre angulaire)*, 1957,
s.d.b.d.: "Borduas/57",
huile sur toile, 129cm x 195cm.
Don des Musées nationaux 1973.

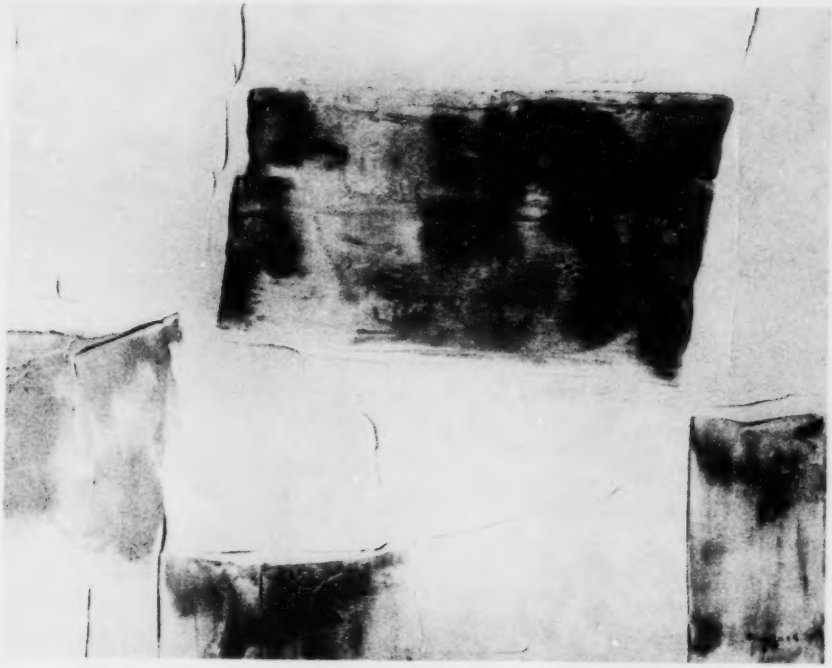
45 *Sans titre [no 29]*, (1957?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 114cm x 146cm.
Don des Musées nationaux 1973.



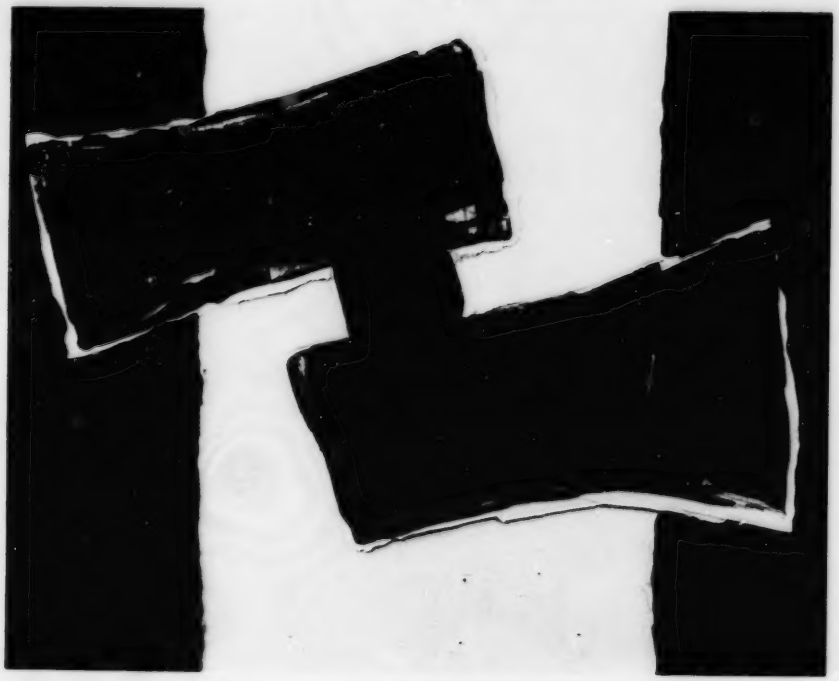
46 *Sans titre [no 35]*, (1957?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 129,5cm x 195cm.
Don des Musées nationaux 1973.

47 *Sans titre [no 6]*, (1957?),
signée au dos: "Borduas",
huile sur toile, 72,5cm x 60cm.
Acquis en 1969.

48 *Sans titre [no 5]*, 1958,
s.d.b.d.: "Borduas/58",
huile sur toile, 49,5cm x 60,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.



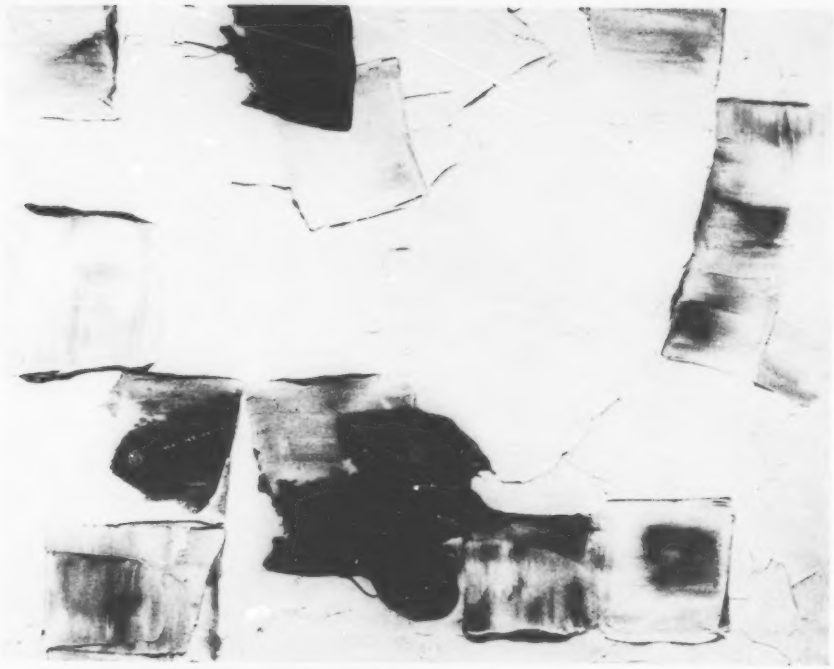
49 *Sans titre [no 25]*, 1958,
s.d.b.d.: "Borduas/58",
huile sur toile, 89cm x 116cm.
Don des Musées nationaux 1973.



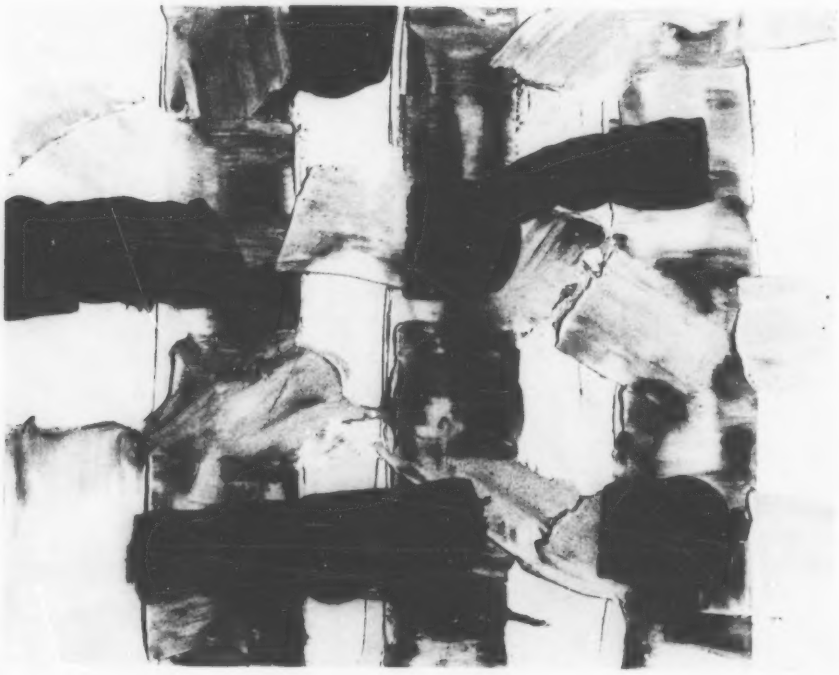
50 *Sans titre [no 1]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 71,5cm x 92cm.
Don des Musées nationaux 1973.

51 *Sans titre [no 55]*, 1958,
s.d.b.d.: "Borduas/58",
huile sur toile, 99,5cm x 81cm.
Don des Musées nationaux 1973.

52 *Sans titre [no 23]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 116cm x 80,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.



53 *Sans titre [no 46]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 73cm x 92cm.
Don des Musées nationaux 1973.

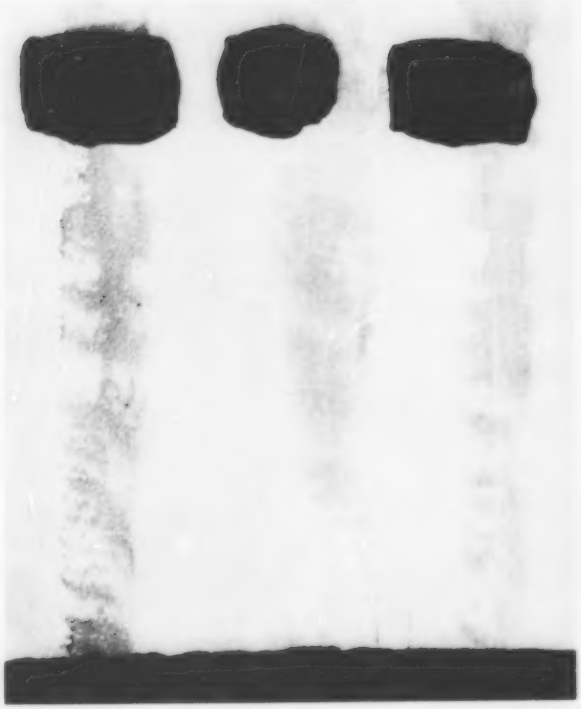


54 *Sans titre [no 47]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 72,5cm x 91,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

55 *Sans titre [no 37]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non
datée,
huile sur toile, 130cm x 97cm.
Don des Musées nationaux 1973.

56 *Sans titre [no 38]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non
datée,
huile sur toile, 130cm x 97cm.
Don des Musées nationaux 1973.

57 *Sans titre [no 39]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 130cm x 97cm.
Don des Musées nationaux 1973.



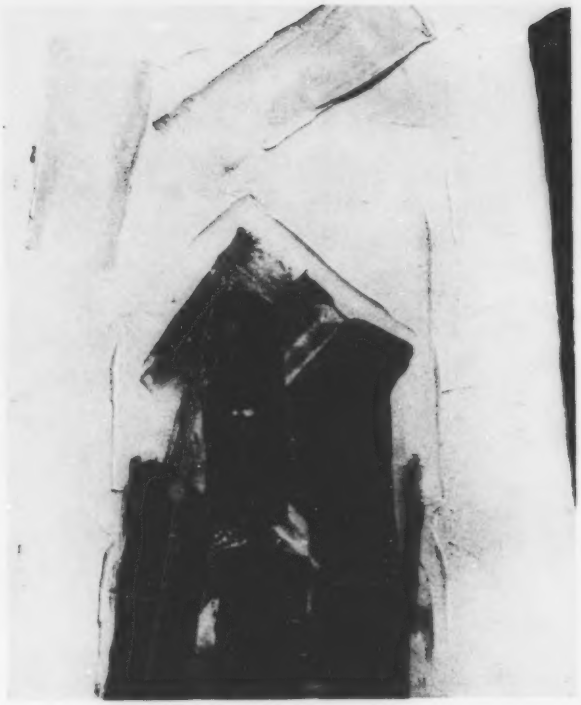
58 *Sans titre [no 53]*, (1958?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 100cm x 81cm.
Don des Musées nationaux 1973.

59 *Sans titre [no 60]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 49,5cm x 60,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

60 *Sans titre [no 61]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 61cm x 50cm.
Don des Musées nationaux 1973.

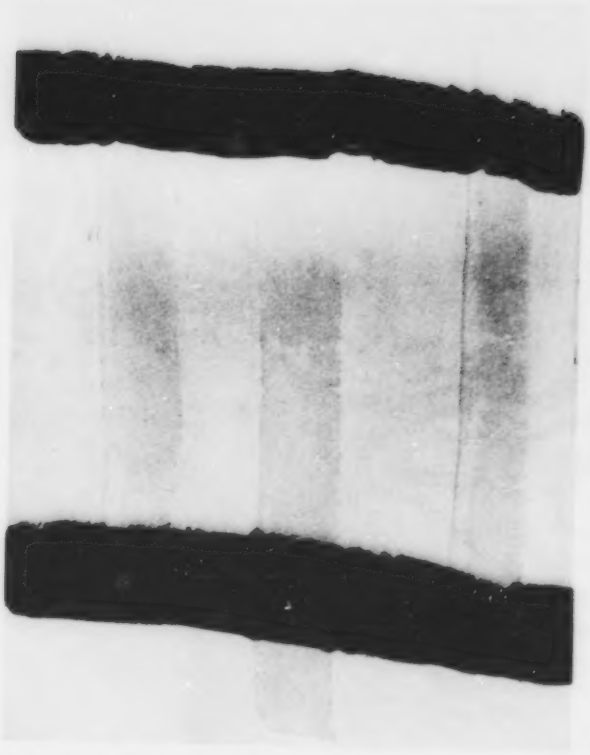
61 *Sans titre [no 62]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 61cm x 50cm.
Don des Musées nationaux 1973.

62 *Sans titre [no 64]*, (1958?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 61cm x 50cm.
Don des Musées nationaux 1973.



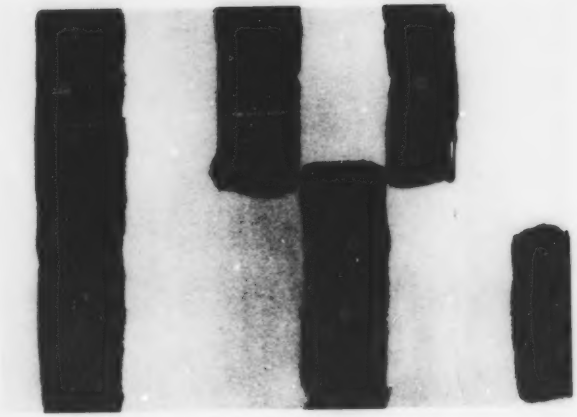
63 *Sans titre [no 57]*, (1958 ou 1959),
non signée, non datée,
huile sur toile, 61cm x 50cm.
Don des Musées nationaux 1973.

64 *Sans titre [no 93]*, (1958 ou 1959),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 100cm x 81cm.
Don des Musées nationaux 1973.



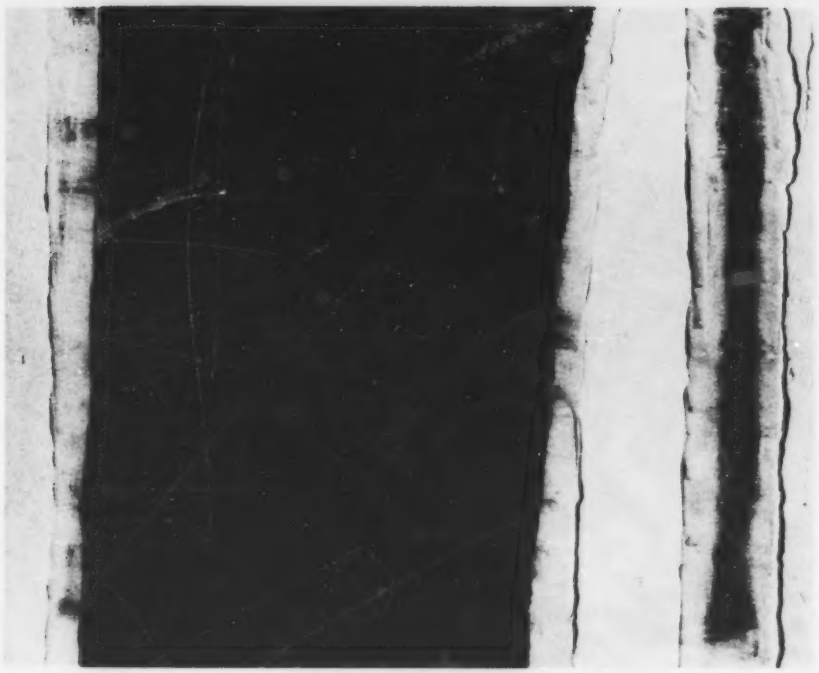
65 *Sans titre [no 26]*, (1958 ou 1959),
non signée, non datée,
huile sur toile, 116cm x 89cm.
Don des Musées nationaux 1973.

66 *Sans titre [no 67]*, (1958 ou 1959),
non signée, non datée,
huile sur toile, 116cm x 89cm.
Don des Musées nationaux 1973.

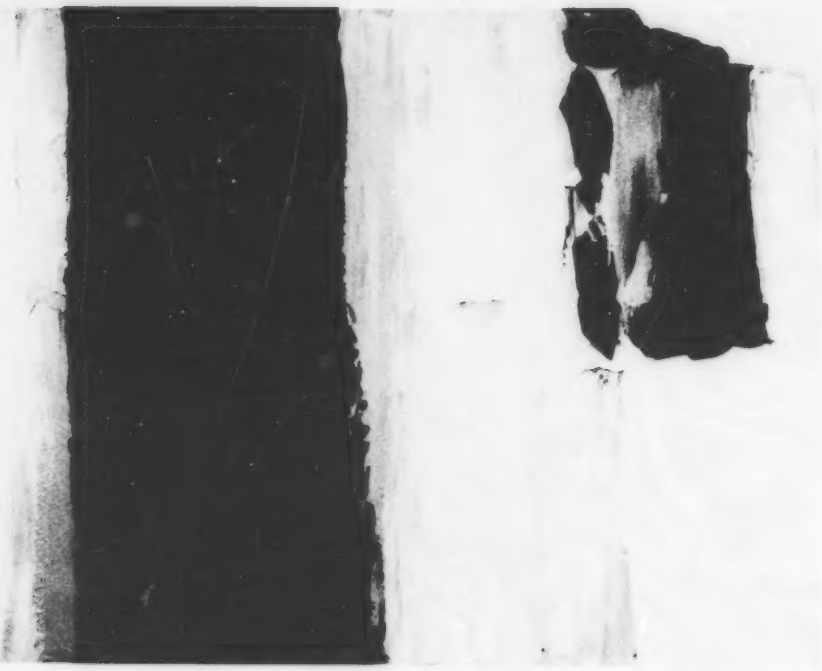


67 *Sans titre [no 41]*, (1959?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 89cm x 116cm.
Don des Musées nationaux 1973.

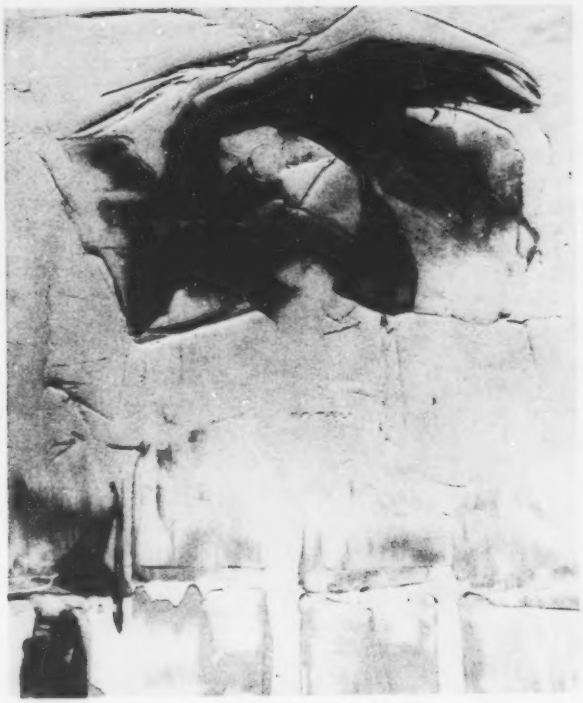
68 *Sans titre [no 42]*, (1959?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 73cm x 60cm.
Don des Musées nationaux 1973.



69 *Sans titre [no 54]*, (1959?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 100cm x 81cm.
Don des Musées nationaux 1973.

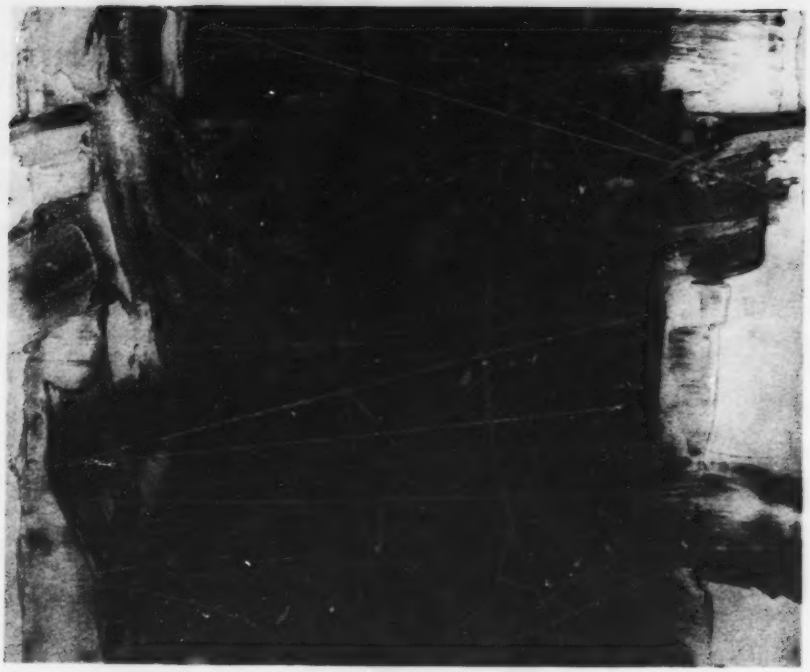


70 *Sans titre [no 28]*, (1959?),
signée au dos: "Borduas", non datée,
huile sur toile, 89cm x 116cm.
Don des Musées nationaux 1973

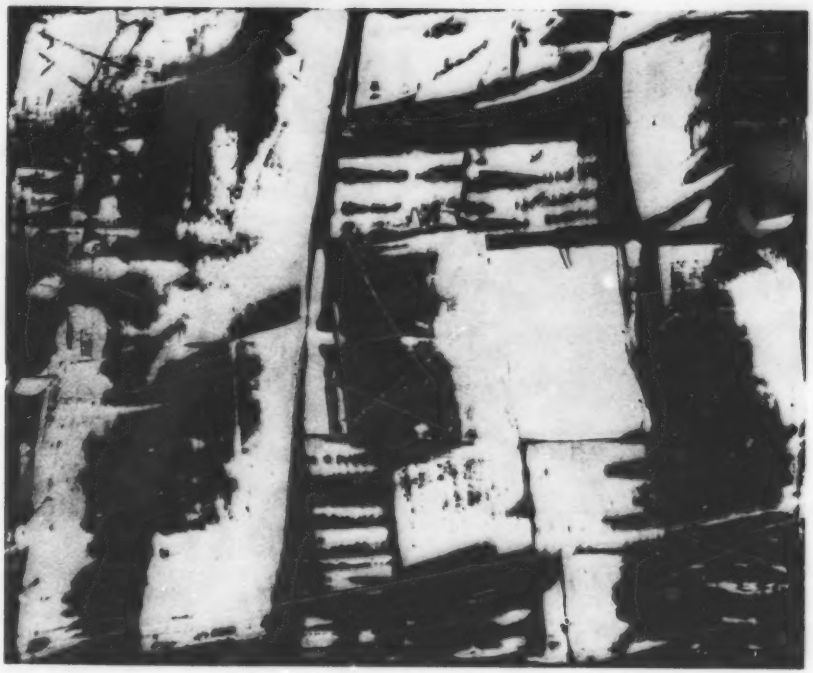


71 *Sans titre [no 58]*, (1959?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 61cm x 50cm.
Don des Musées nationaux 1973.

72 *Sans titre [no 65]*, (1959?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 73cm x 60cm.
Don des Musées nationaux 1973.



73 *Sans titre [no 66]*, (1959?),
signée, au dos: "Borduas", non
datée,
huile sur toile, 60cm x 73cm.
Don des Musées nationaux 1973.



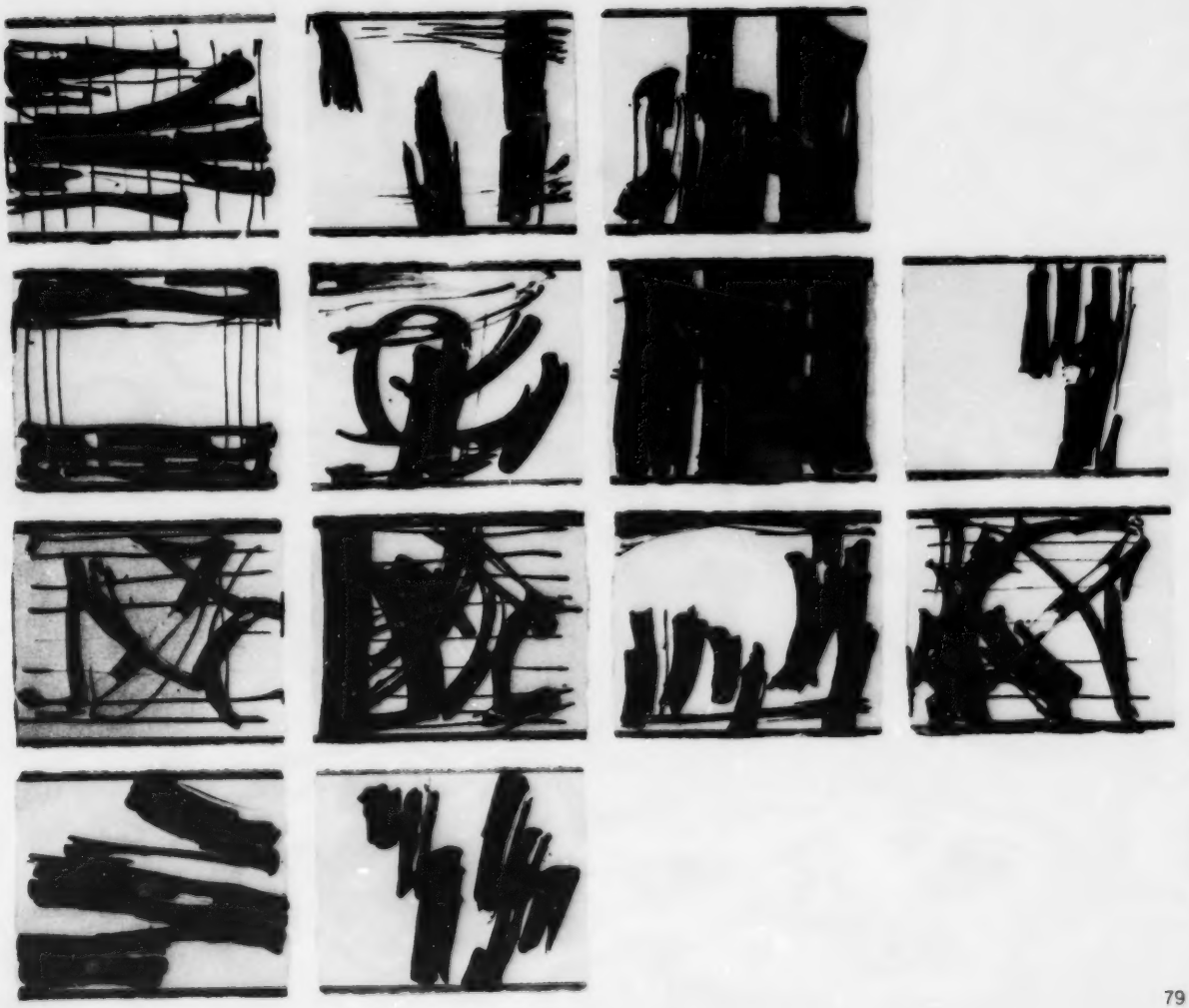
74 *Sans titre [no 3]*, (1959?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 50cm x 60cm.
Don des Musées nationaux 1973.

75 *Sans titre [no 52]*, (1960?),
non signée, non datée,
huile sur toile, 50cm x 61cm.
Don des Musées nationaux 1973.

76 *Sans titre [no 21]*,
(1955-1960),
non signée, non datée,
huile sur bois, 46cm x 56,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

77 *Sans titre [no 75]*, (1959?),
non signée, non datée,
aquarelle sur papier,
63,5cm x 47,5cm.
Don des Musées nationaux 1973.

78 *21 dessins à l'encre,*
(1955-1960),
non signés, non datés,
encre de chine sur carton de paquets de cigarettes "Gitanes",
7,3cm x 4,8cm (chacun).
Don des Musées nationaux 1973.



# Notes biographiques

**1905**

Le 1er novembre – naissance à Saint-Hilaire dans la province de Québec de Paul-Emile Borduas, premier fils et deuxième enfant de Magloire Borduas et d'Eva Perreault.

**1912-1921**

Études primaires à l'école de Saint-Hilaire et leçons particulières.

**1921**

Paul-Émile Borduas entre dans l'atelier d'Ozias Leduc (1864-1955) à Saint-Hilaire, Québec.

**1922-1923**

Il suit des cours du soir à l'École des Arts et métiers de Sherbrooke, Québec, pendant que le jour il est apprenti auprès de O. Leduc et l'assiste dans les travaux de décoration de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke. Borduas obtiendra un premier prix de dessin à cette institution.

**1923-1927**

En novembre – il fréquente l'École des Beaux-Arts de Montréal et suit les cours réguliers du jour. Il obtiendra des prix en dessin et en anatomie à la fin de ses études.

**1927-1928**

Paul-Émile Borduas devient professeur de dessin à l'école du Plateau de la Commission scolaire des écoles catholique de Montréal.

**1928**

En septembre – il enseigne aux écoles du Plateau, Montcalm et Champlain et donne sa démission le 10 octobre de la même année.

Le 11 novembre – P.-E. Borduas débarque au Havre et se rend à Paris.

**1929**

De janvier à mars – il étudie la fabrication du vitrail avec André Ruiny à l'atelier d'Hébert Stevens en même temps qu'il fréquente les Ateliers Maurice Denis.

En avril – il se rend à Rambucourt où il collabore à la réalisation de décors à la fresque.

En août – il fait un voyage en Bretagne.

**1930**

En mai – il fait une demande de bourse au Gouvernement du Québec pour prolonger son séjour en France.

Le 19 juin – P.-E. Borduas prend le bateau à Cherbourg pour le Canada.

À compter de septembre, il enseigne le dessin à l'externat classique Saint-Sulpice jusqu'en juin 1943.

**1932**

P.-E. Borduas ouvre un atelier de décoration murale, rue Châteaubriand à Montréal.

**1933**

Retour à l'enseignement pour le compte de la C.E.C.M. jusqu'en juin 1938.

**1934**

Vacances à Knowlton, province de Québec.

**1935**

Le 11 juin – mariage avec Gabrielle Goyette. Ils habiteront Montréal, au 953 rue Napoléon.

**1937**

En septembre – P.-E. Borduas est nommé professeur de dessin à vue, de décoration et de documentation à l'École du meuble de Montréal, où il enseignera jusqu'en 1948.

En septembre – un article de Maurice Gagnon consacré à P.-E. Borduas paraît dans la Revue moderne.

**1938**

Été – il voyage en Gaspésie avec J.-M. Gauvreau et collabore à l'inventaire de l'artisanat commandé par le Service du tourisme du Québec. Il peint des paysages sur le motif dont "Coin du Banc" (collection du Musée d'art contemporain). Il déménagera ensuite au 983 rue Napoléon à Montréal.

**1939**

P.-E. Borduas devient le vice-président de la Contemporary Art Society fondée en mai.

Nouveaux cours de dessins donnés aux enfants à l'École du meuble.

**1940**

En mars – le père Couturier dominicain, artiste et professeur, arrive à Montréal.

En octobre – exposition Alfred Pellan au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

**1942**

Le 10 novembre – "Manière de goûter une oeuvre d'art", exposé donné à la Société d'études et de conférences à Montréal.

**1943**

En avril – voyage d'études à New York.

Le 28 mai – Fernand Léger prononce une conférence à l'Ermitage de Montréal et montre son film le "Ballet mécanique" au Jardin botanique de Montréal.

En juin – Alfred Pellan est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal.

En décembre – parution de l'ouvrage intitulé, "Borduas" par Robert Elie aux éditions de l'Arbre à Montréal.

**1944**

Borduas est réélu vice-président de la C.A.S.

De mars à avril – exposition "Cinq siècles d'art hollandais" organisée par la Art association de Montréal, Borduas y verra pour une première fois un Mondrian.

À l'été – il s'installe dans sa nouvelle maison à Saint-Hilaire.

Charles Maillard quitte l'école des Beaux-Arts de Montréal.

**1947**

En janvier – André Breton invite Borduas à participer à l'exposition internationale du Surréalisme à Paris, il décline l'invitation.

Représentation de "Bien-être", pièce de Claude Gauvreau.

**1948**

Le 9 août – publication de Refus global aux éditions Mithra-Mythe à Saint-Hilaire.

Le 4 septembre – Borduas est congédié de son poste de professeur à l'École du Meuble.

Le 18 novembre – dissolution de la C.A.S.

**1949**

Borduas enseigne la peinture et le dessin à des enfants de la région, dans son atelier à Saint-Hilaire.

En juillet – publication de "Projections libérantes" aux éditions Mithra-Mythe.

De août à septembre – séjour à l'hôpital et convalescence.

Protestation d'un groupe d'Automatistes contre la loi du Cadenas.

**1950**

En mars – traduction de Refus global à Londres par Simon Watson Taylor, ami de Riopelle.

En mars – manifestation des Rebelles le soir du vernissage du Salon du printemps.

La santé de l'artiste l'oblige à restreindre sa production, à faire de l'aquarelle et à délaisser la peinture à l'huile.

Ouverture de la Galerie d'avant-garde Agnès Lefort.

**1951**

Borduas exécute pour la seule fois au cours de sa carrière une douzaine de sculptures qui portent les noms de continents et de pays. À cause de sa santé, et aussi probablement de difficultés financières, il ne peint pas beaucoup cette année-là.

**1952**

Au printemps – Borduas vend sa maison à Saint-Hilaire et vit désormais chez son frère Adrien jusqu'à son départ pour New York.

Borduas se propose de voyager à travers les grandes capitales. Il fait part de ses projets à James Johnson

Sweeney: il voudrait passer deux ans à Londres et à Paris, et une longue période au Japon.

Il obtient avec beaucoup de difficulté un visa d'entrée aux États-Unis.

**1952-1953**

Il tente à deux reprises et sans succès d'obtenir une bourse de la Société Royale du Canada.

**1953**

Le 31 mars, il s'établit à New York. De mai à septembre – il passe l'été à Provincetown dans le Massachusetts. Il connaît une période de travail intense. C'est probablement à Provincetown qu'il commence à utiliser la spatule plutôt que le pinceau. De même, les conditions de luminosité dans lesquelles il peint sont différentes. A son retour à New York à l'automne sa peinture a considérablement changé.

En septembre – il s'installe à New York au 119 est, 17th Street.

Il fréquente le "Club" là où les artistes new-yorkais se réunissent pour discuter, il y rencontre plusieurs peintres importants de l'École des expressionnistes abstraits de New York. Il s'intéresse davantage à Franz Kline, de Kooning, Gottlieb, Motherwell, Pollock.

Il travaille énormément l'aquarelle qui lui permet d'expérimenter ses nouvelles conceptions de l'espace.

**1954**

Du 10 au 25 août et pendant quelques jours en octobre, Borduas séjourne à Montréal.

Du 5 au 23 janvier – première exposition individuelle de Borduas à New York à la Galerie Passedoit.

Du 20 avril au 4 mai – exposition "La matière chante" à Montréal à la Galerie Antoine pour laquelle Borduas a fait la sélection des tableaux.

À New York, Borduas assiste au vernissage de l'exposition célébrant le 25ième anniversaire du Musée d'Art moderne. Le tableau "Les lampadaires du matin" qui a été offert au Musée par la Galerie Passedoit fait partie de cette exposition.

**1955**

Du 11 au 28 février – Borduas se rend à Montréal pour voir l'exposition "Espace 55" au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il accuse d'archaïsme les jeunes exposants et une controverse est engagée avec Fernand Leduc. Borduas rédige "Objectivation ultime et fulgurante", texte qui clôt cette controverse et qui est publié dans "L'Autorité" de Saint-Hyacinthe le 12 mars 1955.

Du 25 avril au 2 mai – il séjourne à nouveau à Montréal.

En août – Borduas vient au Canada pour faire ses adieux à ses amis.

Le 21 septembre – il quitte New York à bord du bateau Liberté et arrive à Paris le 27 septembre. Il s'installe au 19 de la rue Rousselet. L'adaptation est difficile.

Manifeste des plasticiens de Montréal: les artistes Jauran, Belzile, Jérôme, Toupin.

Ouverture de la Galerie l'Actuelle à Montréal.

**1956**

De septembre au 10 novembre – Borduas voyage en Sicile et en Italie après une première année très occupée à peindre et un été achalandé où les collectionneurs et directeurs de galeries de Montréal et de New York se rendent à son atelier et achètent toute la production de l'été.

**1957**

En mars – Borduas expose à la Galerie Martha Jackson de New York pour la première fois.

De juillet à octobre – Borduas voyage au Portugal et en Espagne.

En octobre – à la Galerie Tooth and Sons, Borduas participe à une exposition intitulée "Recent developments in painting", où il est de vingt ans plus âgé que les autres exposants. Première exposition de Borduas à Londres et qui aura beaucoup de répercussions dans la presse anglaise.

**1958**

En mai – Borduas fait également un voyage en Italie et en Suisse.

Borduas connaît une année mouvementée alors qu'il participe à plusieurs expositions. Il se rend à Bruxelles, à Venise et à Dusseldorf, en Allemagne pour une exposition individuelle.

**1959**

En mars – Borduas réussit à percer dans le milieu parisien lors d'une importante exposition de groupe "Spontanéité et réflexion" organisée par le critique d'art Herta Wescher où il participe avec cinq autres exposants. Il présente trois tableaux qui suscitent beaucoup de commentaires favorables dans la presse parisienne. Bien qu'il n'y ait pas eu de catalogue, la description de ces tableaux correspond aux "Sans titre" [nos 37, 38 et 39] de la collection du Musée d'art contemporain

De mai à juin – la première exposition de Borduas à Paris à la Galerie Saint-Germain, où il expose 17 toiles, connaît une couverture de presse convenable compte tenu du fait qu'il soit encore peu connu dans le milieu parisien à cette époque.

**1960**

Borduas meurt à Paris, le 22 février.

Borduas reçoit à titre posthume le prix Guggenheim pour son tableau "L'Étoile noire".

Du 22 décembre au 31 janvier 1961 – au Stedelijk Museum se tient à Amsterdam la première exposition rétrospective de l'oeuvre de Borduas après sa mort.

**Principales expositions individuelles**

**1942**

Du 25 avril au 2 mai – "Oeuvres surréalistes de Borduas", Foyer de l'Ermitage, Montréal. (45 gouaches, "Abstraction no 6" ou "Tête de coq").

**1943**

Du 2 au 13 octobre – "Exposition Borduas", à la Galerie Dominion, Montréal. (30 tableaux de 1940 à 1943 dont "Glaieul en flamme", "Viol aux confins de la matière").

**1948**

Du 17 avril au 1er mai – atelier des frères Viau, à Montréal.

Mai — magasin Eaton's à Toronto. ("L'écossais redécouvrant l'Amérique").

**1949**

Du 14 au 26 mai – "Peintures surrationnelles Borduas", atelier des frères Viau. ("Les carnavals des objets délaissés").

**1950**

Du 18 au 25 novembre – atelier de Borduas à Saint-Hilaire. (aquarelles).

**1951**

Le 2 février – exposition d'encres et d'huiles de Borduas chez M. Robert Elie, ami de l'artiste.

Du 2 au 4 juin – exposition de neuf sculptures, neuf huiles et cinq encres dans l'atelier de Borduas à Saint-Hilaire.

Du 13 au 26 octobre – "Coloured ink, paintings by Paul-Emile Borduas", Picture Loan Society, Toronto.

**1952**

Les 26 et 27 avril – dans l'atelier de Saint-Hilaire, Borduas expose 18 oeuvres récentes.

Du 10 au 20 octobre – Foyer de l'art et du livre à Ottawa. ("Les carnavals des objets délaissés".

**1954**

Du 5 au 23 janvier – à la Galerie Passedoit de New York

Du 3 au 30 avril – Hendler Galleries à Philadelphie.

Du 12 au 26 octobre – "En route" exposition de 17 huiles et 6 encres à la Galerie Agnès Lefort de Montréal.

**1955**

Du 10 janvier au 6 février – exposition de 20 aquarelles à la Galerie Passedoit, New York.

Du 25 octobre au 8 novembre – "Aquarelles récentes" de Borduas à la Galerie l'Actuelle de Montréal.

**1956**

Du 27 mai au 9 juin – 28 aquarelles à la Galerie Agnès Lefort, Montréal.

**1957**

Du 19 mars au 6 avril – "Paul-Emile Borduas, paintings 1953-1956" à la Galerie Martha Jackson de New York. ("Pâques", "Brunes figures", "L'étang recouvert de givre", "Blanc solide", "Plante généreuse").

Du 3 au 23 avril – Gallery of Contemporary Art de Toronto. ("L'Ile fortifiée", "Palette d'artiste surréaliste").

Septembre – Foyer d'art du centre récréatif d'Arvida, Québec.

**1958**

Du 28 mai au 7 juin – "Cinq années de Borduas" à la Galerie Agnès Lefort, Montréal.

Juillet – Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf en Allemagne.

Du 7 au 25 octobre – Galerie Tooth and Sons, Londres, "Two Canadian Painters: Paul-Emile Borduas, Harold Town". ("Sans titre"[no 25]).

**1959**

Du 24 mars au 18 avril – "An intimate showing of recent paintings by Paul-Emile Borduas", Martha Jackson Gallery, New York.

Du 20 mai au 13 juin – Galerie Saint-Germain à Paris, (17 toiles).

**1960**

Du 22 décembre au 30 janvier 1961 – exposition rétrospective de l'oeuvre de Borduas, au Stedelijk Museum à Amsterdam.

**1962**

"Paul-Emile Borduas 1905-1960", première rétrospective canadienne, organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal, Ottawa, Toronto (128 oeuvres).

**1964**

Du 14 septembre au 30 octobre – "Borduas, peintures 1954-1960", Galerie Agnès Lefort, Montréal.

**1967**

"Borduas", Maison des arts la Sauvegarde, Montréal.

**1973**

Du 4 octobre au 25 novembre – "La collection Borduas", Musée d'art contemporain (55 oeuvres). Collection acquise par les Musées nationaux.

**1975**

Depuis septembre – exposition permanente d'une sélection d'oeuvres dans la salle Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal.

**Principales expositions collectives**

**1939**

En décembre – 1ère exposition de la Contemporary Art Society.

**1940**

De novembre à décembre – exposition "L'Art d'aujourd'hui au Canada", organisée par la C.A.S. au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

**1941**

Du 26 avril au 3 mai – "Première exposition des Indépendants" (11 peintres canadiens indépendants) organisée par le père Couturier et la C.A.S. Galerie Municipale, Palais Montcalm, Québec.

Du 16 mai au 28 mai – même exposition chez Henry Morgan à Montréal.

**1942**

Du 11 janvier au 14 janvier – "Exposition de la peinture moderne", Séminaire de Joliette ("L'Ile fortifiée").

Du 6 février au 2 mars – "Canadian Group of Painters" à la Art Gallery of Toronto (Ontario Art Gallery). ("La femme à la mandoline").

Du 18 septembre au 8 novembre – "Aspects of Contemporary Painting", Andover, Mass., l'exposition circule dans 8 villes américaines: Northampton, Washington, Détroit, Baltimore, San Francisco, Portland, Seattle, Toledo.

Du 22 novembre au 15 décembre – exposition de la C.A.S. au Musée des Beaux-Arts de Montréal. ("La femme à la mandoline").

**1944**

Forum et exposition sur la jeune peinture du Québec en avril à Joliette, en mai à l'externat classique Sainte-Croix à Montréal, fin octobre à Valleyfield et à Sainte-Thérèse.

Participation de Borduas aux expositions de peinture canadienne de Rio de Janeiro et de Sao Paolo, Brésil.

**1945**

De janvier à avril – exposition "Développement de la peinture au Canada", organisée par la Galerie nationale du Canada, Montréal, Québec, Ottawa, Toronto.

**1946**

Du 20 au 29 avril – première exposition du groupe automatiste, au 1257 rue Amherst à Montréal. ("L'Ile fortifiée").

En novembre-décembre — exposition internationale d'art moderne à Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

**1947**

Du 15 février au 1er mars – deuxième exposition des Automatistes au 75 ouest rue Sherbrooke, Montréal.

Du 15 février au 1er mars – "Peinture canadienne". Cercle Universitaire, Montréal. ("La femme à la mandoline").

Du 20 juin au 13 juillet – Borduas participe à l'exposition "Automatisme" à la Galerie du Luxembourg de Paris. ("Abstraction no 12" ou "Le condor embouteillé").

**1948**

Du 7 au 29 février – dernière exposition de la C.A.S. au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

**1949**

Du 16 février au 15 mars – "Peintres canadiens" organisée par la Galerie nationale du Canada, à Richmond, Virginie, E.-U.

Du 20 avril au 15 mai – 66ième Salon du printemps, Musée des Beaux-Arts (prix de peinture pour "Réunion des trophées").

Du 13 juillet au 25 septembre – "Forty years of Canadian Painting", Boston, E.-U.

Du 23 novembre au 18 décembre – "Quatre peintres du Québec", Ottawa, Québec. ("Sans titre" ou "La grimace" et "Les carnavals des objets délaissés").

**1950**

Du 14 mars au 19 avril – 67ième Salon du printemps au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Du 18 mars au 26 mars – exposition des Rebelles, au 2035 de la rue Mansfield à Montréal.

D'octobre à novembre – exposition de 87 peintures canadiennes à Washington, D.C., et à San Francisco.

**1951**

Du 7 au 22 avril – "Artistes et collectionneurs contemporains" au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Du 20 avril au 3 juin – "Peintures et dessins par de Tonnancour et Borduas", à la Art Gallery of Toronto.

En mai – "Les étapes du vivant", organisée par les automatistes, rue Ontario, Montréal.

Du 2 mai au 30 mai – 68ième Salon du printemps au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

D'octobre à décembre – Biennale de Sao Paolo, section canadienne, Brésil.

**1952**

Du 26 janvier au 13 janvier – Borduas organise une exposition pour la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

En avril – "Peinture contemporaine du Québec", organisée par la Galerie nationale pour les villes de Vancouver, Phoenix en Arizona, La Jolla en Californie, E.-U.

Du 12 août au 7 septembre – "Les arts du Québec", au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Du 16 octobre au 14 décembre – exposition internationale de Pittsburg, E.U.

**1953**

En mai – "Place des artistes", 82 ouest Sainte-Catherine, Montréal.

Exposition annuelle de la Galerie nationale du Canada.

**1954**

En février – deuxième biennale de Sao Paolo, section canadienne, Brésil.

Du 16 au 23 juin – Lycée Pierre Corneille, Montréal.

Du 19 juin au 30 septembre – XXVII ième biennale de Venise, section canadienne.

Du 27 août au 2 septembre – exposition nationale canadienne à Toronto.

**1955**

En mai – première biennale de peinture canadienne, à la Galerie nationale, Canada.

En juin – troisième biennale de Sao Paolo, Brésil.

En juillet – exposition internationale de peinture à l'Athénée de Valencia au Venezuela.

En novembre – "Peinture canadienne", École des Hautes Études Commerciales, Montréal.

En novembre – à Rio de Janeiro, reprise de la biennale de Sao Paolo.

Du 13 octobre au 13 décembre – "The 1955 Pittsburg International Exhibition of Contemporary Painting", Carnegie Institute, Pittsburg, E.-U.

À compter du 10 décembre – Université de Montréal, hall d'honneur, exposition organisée par Robert Blair.

**1956**

Du 26 janvier au 6 février – Galerie l'Actuelle à Montréal, Borduas présente deux tableaux dans une exposition qui réunit Sam Francis, Riopelle, Mousseau, Gilles Corbeil, Jean McEwen, Paterson Ewen.

Au printemps – Borduas expose à la Maison canadienne à Paris.

Du 4 juin au 3 septembre – "Panorama de la peinture à Montréal", restaurant Hélène de Champlain, Ile Ste-Hélène. ("Translucidité").

Du 8 juin au 3 juillet – "Quelques peintres canadiens de 1956", exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada.

En novembre – "Tableaux canadiens abstraits", organisée par la Galerie nationale pour le Service des expositions itinérantes de l'Institut Smithsonian (8 grandes villes américaines).

**1957**

De février à décembre – "Contemporary Canadian Painters", exposition itinérante organisée par la Galerie nationale (sept villes australiennes).

Du 19 janvier au 3 février – "Peintures d'aujourd'hui", au Musée des Beaux-Arts, organisée par les étudiants des Universités McGill et de Montréal.

Du 27 mars au 19 mai – exposition internationale des Prix Guggenheim au Musée du même nom à New York.

En avril – deuxième biennale canadienne organisée par la Galerie nationale, Ottawa, Montréal, Stratford, Régina.

Du 8 octobre au 2 novembre – Galerie Tooth and Sons à Londres, Borduas participe à l'exposition "Recent developments in painting", avec Appel, Calliyannis, Jenkins, Riopelle, Stubbing.

Du 25 septembre au 16 octobre – Galerie Dominion de Montréal. "Quatre peintres canadiens à Paris". Borduas expose avec Beaulieu, Petley Jones et Riopelle.

En septembre – Borduas expose avec plusieurs autres artistes à l'ouverture de la Galerie Denyse Delrue à Montréal.

**1958**

En janvier – "Exposition canadienne commerciale et culturelle", aux Grands magasins du Louvre, à Paris.

En avril – pavillon canadien de la Foire mondiale de Bruxelles.

En juin et août – Musée des Beaux-Arts de Mexico "Première biennale interaméricaine de peinture et d'art graphique".

À compter du 18 septembre – "La peinture canadienne en Europe", Galerie Jordan, Toronto.

En septembre – "A Canadian Portfolio", Dallas Museum of Contemporary Arts, E.-U.

**1959**

Du 2 février au 8 février – "Canadian Paintings from Zacks Collection", à l'Université de Toronto.

Du 7 février au 2 mars – "Art contemporain au Canada", Musée Rath de Genève.

Du 5 au 31 mars – "Spontanéité et réflexion", Galerie Arnaud, Paris.

Du 14 mars au 2 avril – "Zeitgenossiche Kunst in Kanada", Wallraf Richartz, Cologne.

Du 7 avril au 31 mai – XXe Biennale internationale d'aquarelles du Musée de Brooklyn.

Du 4 juin au 28 juin – 3e Biennale de peinture canadienne, à la Galerie nationale du Canada.

Du 12 juillet au 23 septembre – "Les arts du Canada français", Vancouver et Winnipeg.

Du 26 août au 12 septembre – "Canadian National Exhibition, Private Collectors Choice in Canadian Art", Fine Art Gallery of Toronto ("Epanouissement").

De septembre au 9 octobre – "Art contemporain", à la Galerie de l'Étable du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

**1960**

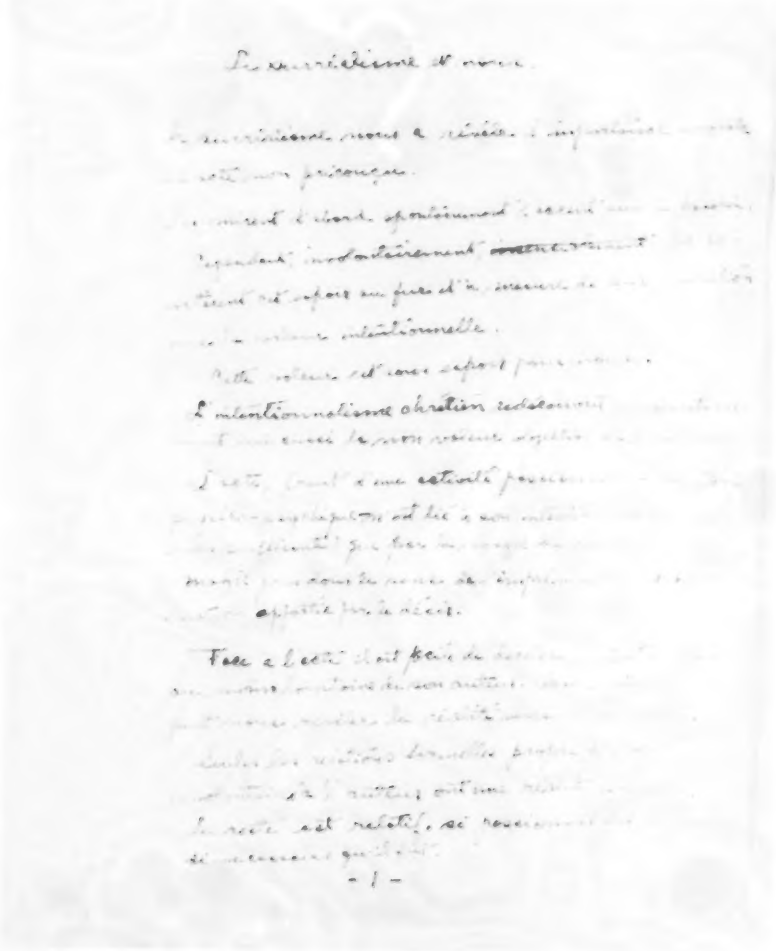
Du 29 janvier à février – "Antagonismes", au Musée des arts décoratifs de Paris.

En avril – 15ième Salon annuel des "Réalités nouvelles", au Musée d'art moderne de Paris. Borduas est un des trois artistes auxquels le salon rend hommage.

**1971**

Du 30 septembre au 14 novembre – "Borduas et les automatistes", Galerie du Grand Palais, Paris. Du 2 décembre au 16 janvier 1972 – Musée d'art contemporain (34 oeuvres de Borduas) Montréal.

Manuscrit préparatoire au texte *En regard du surréalisme actuel* publié en 1948 dans le *Refus global*.



# Les archives Borduas

L'inventaire des papiers Borduas dirigé par Pierre Théberge de la Galerie nationale du Canada lors de l'acquisition par les Musées nationaux des oeuvres et des papiers de Borduas regroupe les documents comme suit dans sa table des matières:

Liste des noms des correspondants avec l'artiste.

Liste des noms des correspondants avec Madame Gabrielle Borduas après la mort de l'artiste.

Liste des sujets, dossiers de 1 à 302.

Liste des oeuvres mentionnées du vivant de l'artiste.

Liste des oeuvres mentionnées après la mort de l'artiste.

Liste des catalogues d'expositions, carton d'invitations, et annonces d'exposition.

Liste des numéros des périodiques conservés par l'artiste.

Liste des livres conservés par l'artiste.

Ensemble des découpures des journaux en ordre chronologique des années de parution (1920-1971).

Liste des photographies et négatifs.

Liste des carnets de notes, de cours, agendas, livres de comptes, papiers civils.

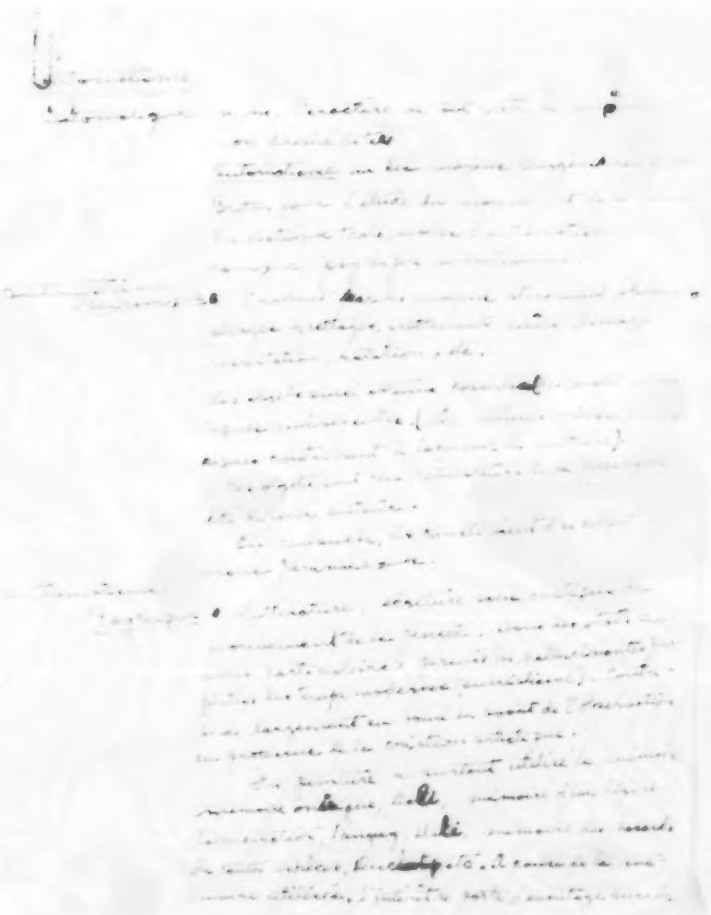
Prospectus, dépliants, pamphlets, cartes postales, cartes de visite.

Relevé détaillé de chacun des documents conservés dans les dossiers 86 à 302.

Les dossiers 256 à 260 comptent tous les manuscrits et textes de préparations aux publications de Borduas.

Ces archives peuvent être consultées sur microfiches à la bibliothèque du Musée d'art contemporain.

Manuscrit du texte *Commentaires sur les mots courants* écrit en 1946 ou 1947, et publié en 1948 dans le *Refus global*



# Bibliographie

## 1. Textes de Borduas

**Refus global,** éditeur Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, Québec, 1948. L'Introduction et deux autres textes sont de Borduas: *Commentaires sur les mots courants. En regard du surréalisme actuel.*

Réédition intégrale, édition Anatole Brochu, Shawinigan, 1972.

Reprise intégrale des textes dans le catalogue, *Borduas et les Automatistes 1942-1955*, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, éditeur officiel du Québec, 1971.

Reprise du texte d'introduction de Borduas dans le livre *Borduas* de Guy Robert.

**Projections libérantes,** éditeur Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, Québec, 1949.

Repris dans *Les Automatistes*, édition La Barre du Jour et dans *Borduas* de Guy Robert, voir également *Projections libérantes*, édition annotée établie sous la direction de François-M. Gagnon, dans *Études françaises*, vol. VIII, no 3, août 1972.

**Des mille manières de goûter une oeuvre d'art,** dans *Amérique française*, Montréal, janvier 1943, pages 31 à 44.

Repris dans *Borduas*, de Guy Robert.

**Communication intime à mes chers amis,** écrit en avril 1950, et reproduit dans *La Presse*, Montréal, le 12 juillet 1969.

Repris dans *Les Automatistes*, édition La Barre du Jour, et dans *Borduas*, de Guy Robert.

**Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc,** dans *Canadian Art*, Toronto, juillet-août 1953, pages 158 à 161 et 168.

Repris dans *Ozias Leduc et Paul-Emile Borduas*, Jean-Ethier Blais et François-M. Gagnon, Presses de l'Université de Montréal et dans *Borduas* de Guy Robert.

**Paul-Emile Borduas nous écrit au sujet de Ozias Leduc,** dans *Arts et Pensée*, Montréal, juillet-août 1954, pages 177 à 179.

Repris dans *Ozias Leduc et Paul-Emile Borduas*, et dans *Borduas* de Guy Robert.

**Borduas situe la peinture contemporaine... et répond à Fernand Leduc,** dans l'*Autorité*, Saint-Hyacinthe, 5 mars 1955.

**Objectivation ultime et fulgurante,** dans l'*Autorité*, Saint-Hyacinthe, 12 mars 1955.

**Réponse à une enquête de J.-R. Ostiguy,** 10 avril 1956, parue dans *Le Devoir*, des 9 et 11 juin 1956.

Repris dans le catalogue d'Evan Turner, *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1962, pages 51 à 53.

**Le refus global, six ans après,** dans *Situations*, Montréal, février 1959, pages 32 à 35.

**Lettres à Claude Gauvreau,** dans *Liberté*, Montréal, avril 1962, pages 230 à 251, et une autre lettre dans *Les Automatistes*, La Barre du Jour, Montréal, janvier-août 1969, pages 46 et 47.

D'autres manuscrits de Borduas non publiés, sont conservés avec ses archives personnelles au Musée d'Art contemporain.

## 2. Livres et catalogues


Blais, Jean-Ethier, *Paul-Emile Borduas*, dans *Canada's Past and Present*, édité par R.L. McDougall, University of Toronto Press, 1965, p. 41-58.

Blais, Jean-Ethier, Gagnon, François-M., *Ozias Leduc et Paul-Emile Borduas*, (Conférences J.-A. De Sève), Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, 152 p.

Elie, Robert, *Borduas*, L'Arbre, Montréal, 1943, collection Art Vivant, 24 p., 20 pl. ill.

Gagnon, Maurice, *Peinture Moderne*, édition B. Valiquette, Montréal, 1940, 214p., 56 pl. ill.

Perreault, Lise, catalogue de l'exposition *La collection Borduas*, Galerie Nationale du Canada pour les Musées nationaux, 1973.

Robert, Guy, *Borduas*, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, 340 p. ill.

Saint-Martin, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, HMH, Montréal, 1968, 172 p.

Turner, Evan H, catalogue de l'exposition *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 1962, 64 p. ill.

Catalogue de l'exposition *Borduas et les Automatistes 1942-1955*, Musée d'Art Contemporain, Ministère des Affaires culturelles du Québec, Editeur officiel du Québec, 1971, 150 p. ill.

En collaboration, *Les Automatistes*, édition La Barre du Jour, Montréal, janvier-août 1969, 389 p. ill.

*Projections libérantes*, édition annotée, établie sous la direction de François-M. Gagnon, *Etudes françaises, vol. VIII, no 3, août 1972*.


## 3. Entrevues radiophoniques


Société Radio-Canada, Montréal. Entrevues radiophoniques des 19 et 21 décembre 1950 et du 13 octobre 1954, et entrevue télévisée du mois de mai 1957, extraits publiés dans *Liberté*, Montréal, janvier-février 1962, p. 5 à 16.


## 4. Films

Emission de télévision *Carrefour*, sur les artistes canadiens vivants à Paris, tournée dans l'atelier de Borduas, animatrice Judith Jasmin, 1957. Archives de la Société Radio-Canada.

Film muet, de quelques minutes, tourné dans l'atelier de Borduas à Paris par Robert Millet, 1958. Archives du journaliste.

*Paul-Emile Borduas*, Jacques Godbout, Office national du film, 1963, 21 minutes, 16mm., couleur.

# Table des illustrations


| | | Page |
|---|---|---|
| 1 | *Sans titre*, (1924-1927) | **42** |
| 2 | *Nature morte aux fleurs*, (1934?) | **42** |
| 3 | *Coin du Banc*, (Gaspésie) (1938?) | **43** |
| 4 | *La femme à la mandoline*, 1941 | **31, 44** |
| 5 | *L'Île fortifiée*, 1941 | **44** |
| 6 | *Chanteclerc*, 1942 | **45** |
| 7 | *Le condor embouteillé*, 1942 | **45** |
| 8 | *Sans titre*, (1942?) | **46** |
| 9 | *Sans titre*, (1942?) | **46** |
| 10 | *Sans titre*, (1942?) | **46** |
| 11 | *Sans titre*, 1943 | **47** |
| 12 | *Glaïeul de flamme*, 1943 | **47** |
| 13 | *Viol aux confins de la matière*, 1943 | **47** |
| 14 | *Sans titre, (La grimace)*, 1943 | **48** |
| 15 | *Diaphragme rudimentaire*, 1943 | **48** |
| 16 | *Palette d'artiste surréaliste*, 1945 | **32, 49** |
| 17 | *Paysage*, 1946 | **49** |
| 18 | *L'Écossais redécouvrant l'Amérique*, 1946 | **33, 50** |
| 19 | *Le facteur ailé de la falaise*, (1947?) | **50** |
| 20 | *Les carnavals des objets délaissés*, 1949 | **34, 51** |
| 21 | *Neiges d'octobre*, 1953 | **51** |
| 22 | *Frais jardin*, 1954 | **52** |
| 23 | *Pâques*, 1954 | **35, 52** |
| 24 | *Brunes figures*, 1954 | **53** |
| 25 | *L'étang recouvert de givre*, 1954 | **53** |
| 26 | *Blanc solide*, 1954 | **54** |
| 27 | *Sans titre*, [no 12], 1954 | **54** |
| 28 | *Nuit de bal*, 1954 | **55** |
| 29 | *Plante généreuse*, 1954 | **55** |
| 30 | *Sans titre*, 1954 | **56** |
| 31 | *La magie des signes*, 1954 | **56** |
| 32 | *Les pins incendiés*, 1954 | **57** |
| 33 | *Mouvements contrariés*, 1954 | **57** |
| 34 | *Sans titre*, [no 71], 1954 | **57** |
| 35 | *Sans titre*, [no 17], 1955 | **58** |
| 36 | *Translucidité*, 1955 | **58** |
| 37 | *Sans nom*, 1955 | **58** |
| 38 | *Épanouissement*, 1956 | **59** |
| 39 | *Chatoiement*, 1956 | **59** |

40
*Sans titre*, [no 68], (1956?) **60**

41
3+3+4, 1956 **60**

42
*Sans titre*, [no 9], (1957?) **61**

43
*Sans titre*, [no 30], (1957?) **61**

44
*Sans titre*, [no 34], 1957 **36, 61**

45
*Sans titre*, [no 29], (1957?) **62**

46
*Sans titre*, [no 35], (1957?) **62**

47
*Sans titre*, [no 6], (1957?) **63**

48
*Sans titre*, [no 5], 1958 **63**

49
*Sans titre*, [no 25], 1958 **64**

50
*Sans titre*, [no 1], (1958?) **64**

51
*Sans titre*, [no 55], 1958 **37, 65**

52
*Sans titre*, [no 23], (1958?) **65**

53
*Sans titre*, [no 46], (1958?) **66**

54
*Sans titre*, [no 47], (1958?) **66**

55
*Sans titre*, [no 37], (1958?) **67**

56
*Sans titre*, [no 38], (1958?) **67**

57
*Sans titre*, [no 39], (1958?) **38, 68**

58
*Sans titre*, [no 53], (1958?) **68**

59
*Sans titre*, [no 60], (1958?) **69**

60
*Sans titre*, [no 61], (1958?) **69**

61
*Sans titre*, [no 62], (1958?) **70**

62
*Sans titre*, [no 64], (1958?) **70**

63
*Sans titre*, [no 57],
(1958 ou 1959) **71**

64
*Sans titre*, [no 93],
(1958 ou 1959) **71**

65
*Sans titre*, [no 26],
(1958 ou 1959) **72**

66
*Sans titre*, [no 67],
(1958 ou 1959) **72**

67
*Sans titre*, [no 41], (1959?) **73**

68
*Sans titre*, [no 42], (1959?) **73**

69
*Sans titre*, [no 54], (1959?) **74**

70
*Sans titre*, [no 28], (1959?) **39, 74**

71
*Sans titre*, [no 58], (1959?) **75**

72
*Sans titre*, [no 65], (1959?) **40, 75**

73
*Sans titre*, [no 66], (1959?) **76**

74
*Sans titre*, [no 3], (1959?) **76**

75
*Sans titre*, [no 52], (1960?) **77**

76
*Sans titre*, [no 21], (1955-1960) **77**

77
*Sans titre*, [no 75], (1959?) **77**

78
*21 dessins à l'encre sur cartons de "Gitanes"*, (1955-1960) **78, 79**

# Table des matières


| | |
|---|---|
| Avant-propos | 5 |
| Borduas et la fonction sociale de l'oeuvre d'art | 7 |
| Espace cosmique et matière dans l'oeuvre de Borduas | 15 |
| Catalogue des oeuvres | 41 |
| Notes biographiques | 81 |
| Les archives Borduas | 91 |
| Bibliographie | 93 |
| Table des illustrations | 95 |

**Crédits photographiques:**
Patrick Altman du Musée du Québec
L'Office du film du Québec, ill. 16, 18, 23, 26, 50, 57, 70, 72.
L'Office national du film, pages 2, 4.
La Galerie nationale du Canada, ill. 20,43.
Yvan Boulerice, ill. 4, 5, 6, 7, 38.

**Conception graphique:**
Denis L'Allier, msgq.

Ce catalogue a été réalisé par le Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal H3C 3R4.

Montréal 1976.

©Ministère des Affaires culturelles 1976. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.

Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal: 4e trimestre 1976
Bibliothèque nationale du Québec.

ISBN-0-7754-2631-8